




792-La





Digitized by the Internet Archive  
in 2023 with funding from  
Kahle/Austin Foundation

[https://archive.org/details/bwb\\_P8-AOM-452](https://archive.org/details/bwb_P8-AOM-452)









*A. S. Ecc. Mons. Arcivescovo d.  
Milwaukee -*

GIORGIO LA PIANA

DOTTORE IN LETTERE

*Omaggio*

*M. A.*

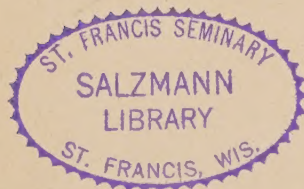
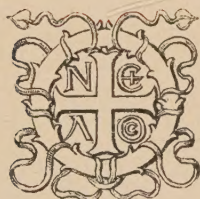
# LE RAPPRESENTAZIONI SACRE

NELLA LETTERATURA BIZANTINA

DALLE ORIGINI AL SEC. IX

CON RAPPORTI AL TEATRO SACRO D'OCCIDENTE

WITHDRAWN



GROTTAFERRATA

TIPOGRAFIA ITALO-ORIENTALE « S. NILO »

1912



---

*Proprietà letteraria*

---

ALLA SANTA MEMORIA  
DI MIA MADRE





# **RAPPRESENTAZIONI SACRE BIZANTINE**



# INDICE

	PAG.
INTRODUZIONE — Il drama sacro nella storia della letteratura . . . .	1

## PARTE PRIMA

### Il drama sacro nelle omelie drammatiche.

#### CAPITOLO I.

##### I primi tentativi drammatici.

§ 1. — Il drama sacro nella letteratura cristiano-ellenica . . . . .	9
§ 2. — I dialoghi di Metodio di Olimpo . . . . .	15
§ 3. — La Θάλασσα di Ario . . . . .	25
§ 4. — Le testimonianze di Teofilatto Simokattes . . . . .	29

#### CAPITOLO II.

##### Le origini delle rappresentazioni sacre.

§ 1. — L'omelia sacra greca . . . . .	34
§ 2. — L'elemento drammatico nell'omelia. . . . .	37
§ 3. — Il drama sacro poetico . . . . .	41
§ 4. — Le omelie drammatiche e gli Ἐγκώμια . . . . .	46
§ 5. — Tradizioni di usanze drammatiche . . . . .	53
§ 6. — Rinascita del drama cristiano-ellenico. — La rappresentazione sacra nel sec. IX . . . . .	58

#### CAPITOLO III.

##### Le omelie drammatiche. — La prima trilogia.

§ 1. — Giudizi sulle omelie drammatiche . . . . .	62
§ 2. — Le omelie drammatiche del periodo iniziale . . . . .	63
§ 3. — Stato attuale delle omelie drammatiche . . . . .	68
§ 4. — Struttura delle omelie drammatiche . . . . .	70
§ 5. — Scene drammatiche sul battesimo di Gesù . . . . .	72
§ 6. — Il drama della discesa all'Inferno . . . . .	79
§ 7. — Esame delle omelie di Eusebio . . . . .	90
§ 8. — La trilogia . . . . .	97



## CAPITOLO IV.

### Le omelie drammatiche. — La seconda trilogia.

	PAG.
§ 1. — Il drama sacro sull'Annunciazione . . . . .	99
§ 2. — La prima serie di omelie sull'Annunciazione . . . . .	100
§ 3. — La seconda serie di omelie sull'Annunciazione . . . . .	105

## CAPITOLO V.

### L'Ἐγκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον attribuito a S. Proclo Constantinopolitano.

§ 1. — Il contenuto dell'omelia . . . . .	128
§ 2. — Caratteri generali dell'omelia . . . . .	131
§ 3. — Codici ed edizioni . . . . .	134
§ 4. — Analisi dell'omelia . . . . .	139
§ 5. — Fonti delle diverse redazioni . . . . .	149
§ 6. — La seconda trilogia . . . . .	150

## CAPITOLO VI.

### Fonti del drama sacro bizantino.

§ 1. — Gli apocrifi del Nuovo Testamento . . . . .	153
§ 2. — La <i>sougithâ</i> siriana . . . . .	157
§ 3. — Il mimo popolare . . . . .	160
§ 4. — L'antica letteratura cristiana . . . . .	165

## PARTE SECONDA

### Il drama sacro poetico.

## CAPITOLO I.

### La poesia ritmica drammatica.

§ 1. — Caratteri generali . . . . .	171
§ 2. — La serie dei versi sillabici. — Rime. — Strofe . . . . .	177
§ 3. — Simmetria e lacune . . . . .	182
§ 4. — La poesia dei mimi popolari e la forma poetica del drama sacro.	186
§ 5. — La <i>sougithâ</i> siriana e la forma poetica del drama sacro bizantino.	195
§ 6. — Cori e parti narrative . . . . .	197

### II. Εὐαγγελισμός. — Omelia e drama sacro.

§ 1. — Testo dell'omelia attribuita a S. Proclo (Ἐγκώμιον εἰς τὴν θεοτόκον Μαριάμ). — Varianti. — Note . . . . .	202
§ 2. — Ricostruzione metrica dei frammenti drammatici conservati nell'omelia attribuita a S. Proclo . . . . .	233

## PARTE TERZA.

### Il drama religioso bizantino e il teatro sacro d'Occidente.

#### CAPITOLO I.

##### Le omelie drammatiche bizantine in Occidente

	PAG.
§ 1. — Il teatro sacro in occidente . . . . .	277
§ 2. — Codici e legende bizantine in occidente . . . . .	283
§ 3. — Il sermone nel drama sacro occidentale . . . . .	288
§ 4. — Antichi sermoni latini in forma drammatica . . . . .	292

#### CAPITOLO II.

##### La processione dei Profeti.

§ 1. — Le fonti bizantine del sermone « <i>Vos inquam convenio, o Iudaei</i> » .	298
§ 2. — Il drama liturgico dei Profeti e l'omelia di Esichio di Gerusalemme . . . . .	302
§ 3. — La confutazione dei Gentili e le opere di Eusebio da Cesarea .	312
§ 4. — Le processioni dei Profeti in Occidente . . . . .	310

#### CAPITOLO III.

##### L'Annunciazione.

§ 1. — L'Annunciazione e la Natività . . . . .	313
§ 2. — Il dialogo tra Maria e l'Angelo . . . . .	314
§ 3. — Il contrasto tra Maria e Giuseppe . . . . .	318
§ 4. — Il concilio diabolico . . . . .	321

#### CAPITOLO IV.

##### La discesa nel Limbo.

§ 1. — La seconda processione dei profeti . . . . .	324
§ 2. — Il Vangelo di Nicodemo in Occidente . . . . .	325
§ 3. — Le omelie eusebiane . . . . .	327
§ 4. — Le scene della Passione e del Limbo . . . . .	329
§ 5. — Il lamento di Maria . . . . .	335
CONCLUSIONE . . . . .	340







## PREFAZIONE

---

*Questo studio sulle rappresentazioni sacre bizantine vuol essere un contributo tanto alla storia generale della letteratura bizantina, quanto alla storia del teatro sacro.*

*Quantunque gli entusiasmi di parecchi anni fa, per gli studi bizantini sieno passati di moda, e siasi diradata la schiera dei dotti che restano, o ritornano di frequente, in quel campo ancora così poco esplorato e così fecondo, pure, convinto che la letteratura e la storia bizantina riserbano ancora molte sorprese agli studiosi, ho iniziato e continuato le mie ricerche con molta fede e con vivo ardore. La messe raccolta se non ha superato l'aspettazione, è stata però abbastanza considerevole, da permettermi di rintracciare gli elementi di questo antico teatro sacro, di cui erasi perduto il ricordo anche tra' greci.*

*Naturalmente il teatro sacro bizantino di cui ho ricercato le origini e le vicende, non è quello di tipo classico — vana derivazione dalla tragedia greca ed infecondo tentativo di retori, fatto per esercitazione scolastica e non per la scena — ma è il nuovo teatro, nato dalla liturgia, con carattere devoto e popolare, che prendeva i suoi argomenti e le sue scene dalle tradizioni e dalle leggende cristiane, ed il suo ritmo poetico dalle canzoni e dagl'inni che da parecchie generazioni formavano la delizia del popolo. Seguendo nuovo cammino,*

*ho ricercato nel campo omiletico le reliquie di questo teatro; e dopo un lungo e paziente lavoro di ricostruzione storica e di ricostruzione metrica, ho potuto non solo tracciare le linee generali di quel ciclo drammatico sacro, ma anche presentare un largo frammento della poesia ritmico-drammatica bizantina sinora sconosciuta.*

*Nella terza parte ho raccolto compendiosamente parecchie osservazioni sulle fonti bizantine del drama sacro di occidente. «Est-il vrai, — si domandava C. Diehl nel suo articolo sugli studi di storia bizantina nel 1908, — que Byzance entre le V<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle a été pour l'Occident la grande initiatrice; que la Sicile et l'Italie, la France et l'Allemagne mêmes lui doivent l'essentiel de leur développement artistique?» — Ed è pur vero, possiamo aggiungere ora, che non solo per l'arte in genere, ma anche per la letteratura, bisogna cercare ugualmente nel periodo bizantino le lontane origini di alcune tra le più gagliarde concezioni delle letterature occidentali?*

*Il penoso lavoro di ricerca sarebbe allora compensato e la luce progettata su questa farragginosa letteratura bizantina, fatta spesso di quisquillie e di parole, ci porterebbe forse a constatare che da essa molti elementi vitali di arte, dopo una lenta trasformazione e un timido germogliare in nuove forme, passarono nelle giovani letterature, terreni freschi in cui rinacquero vigorosi e fecondi.*

*Mi affretto a dichiarare che queste pagine non hanno e non potrebbero avere la pretesa di formare uno studio completo ed esauriente: tanto nella parte storica, quanto nella ricostruzione metrica, non mancano qua e là lacune che ho dovuto colmare con ipotesi e congetture più o meno probabili, come è fatalmente necessario quando si lavora in un campo ancora inesplorato, e dove così poca è la luce che bisogna spesso avanzare a tentoni. Ulteriori ricerche rischiareranno meglio il cammino e ci metteranno in grado di giudicare del valore di tali congetture; per ora averle potuto formulare ragionevolmente ed opportunamente, è già qualche cosa.*

*Una parte di questo lavoro fu già pubblicata in una serie di articoli nella Rivista «Roma e l'Oriente» dei PP. Basiliani di Grottaferrata, ai quali manifesto i sensi della mia gratitudine, per i preziosi suggerimenti datimi durante la pubblicazione del mio studio.*

*Ma ringraziamenti ancor più vivi ed affettuosi porgo al*

*mio carissimo fratello D. Melezio, anch' esso di Grottaferrata, il quale non solo mi è stato largo di aiuti, specialmente nel penoso lavoro del comento metrico, ma si è pure addossato la grave fatica di curare l'edizione.*

*Debbo a lui se il mio lavoro si presenta in una veste così monda e bene adornata, ed a lui serbo la mia profonda riconoscenza, insieme con l'affetto fraterno immutabile per la comunanza del sangue e per la comunanza degl'ideali.*

*Palermo, Luglio 1912.*

L' AUTORE

---





# INTRODUZIONE



## Il drama sacro nella Storia della Letteratura Bizantina.

È noto, che la *Rappresentazione sacra* medievale trassè la sua origine dai riti e dalle cerimonie della Chiesa cristiana passando attraverso la forma intermedia del *Drama liturgico* (1). Già sin dal 1849 E. Du Méril avea raccolto e pubblicato un certo numero di *drami liturgici*, dei quali parecchi inediti, e desunti in buona parte dagli *Ordinari* di diverse chiese (2).

Le tracce più antiche di questi drammi liturgici non risalgono al di là del sec. X; ma il Du Méril, cercando di riannodare l'ufficio

---

(1) Vedi: D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, Vol. I, pag. 33. — Il primo a dare a tali rappresentazioni intermedie tra la funzione liturgica e la rappresentazione sacra dei tempi posteriori, il nome di *Drama liturgico*, fu De Coussemaker, (*Drames liturgiques du Moyen-âge*. Rennes. H. Vatar 1860), tracciando una linea di separazione tra il drama ecclesiastico dei secoli X-XII e i misteri sacri dei secoli XIII-XVI; due categorie di opere cronologicamente ed esteticamente differenti, benchè simiglianti per argomento, e benchè derivino immediatamente l'una dall'altra. Vedi: MAGNIN, a proposito dell'opera del Coussemaker in *Journal des Savants*, 1860—Mai, pag. 312.

(2) ÉDÉLESTAND DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*. Paris, Franck, 1849.



liturgico ad una forma drammatica più antica, si spinse sino a ricordare il poema drammatico « Χριστὸς πάσχων », attribuito a Gregorio Nazianzeno, e affermò, che, se non altro, questo drama autorizzava a credere *qu'on jouait en Orient au cinquième siècle, et d'heureux hasards nous ont conservé des fragments latins écrits pendant le neuvième* (1).

Quindi, dopo avere fatto menzione delle omelie attribuite ad Eusebio Emeseno, in cui l'Augusti (2) avea notato dei caratteri drammatici, il Du Méril risale fino all'Ἐξαγωγὴ di Ezechiele (3), alla *Susanna* di Nicola di Damasco, drami di argomento biblico, e il primo dei quali risale, secondo il Du Méril, a qualche secolo prima dell'Èra Volgare (4).

Così dal sec. XI al sec. V e al IV, e da questi addirittura a qualche secolo prima di G. Cristo, si veniva a tirare una linea, che pareva segnasse tutta una serie di manifestazioni del drama sacro, dai tempi più remoti sino all'alto medio-evo. L'idea di un possibile legame tra il teatro sacro di Occidente e un presunto teatro sacro della Chiesa greca, veniva così ad affacciarsi, sebbene come ipotesi e senza prova alcuna. Magnin nel suo elaborato studio sul Χριστὸς πάσχων (5), avea già chiamato questo poema drammatico « *le frère aîné des vastes compositions religieuses par personnages* », ma si era affrettato subito a soggiungere: « *j'ai dit l'aîné et non l'aïeul, pour prévenir toute idée de filiation chimérique* ». La questione di una possibile relazione tra le rappresentazioni sacre medievali e un teatro sacro greco-bizantino, richiamò l'attenzione sopra una questione più importante, la soluzione della quale dovea evidentemente precedere l'altra: si ebbe, o no, nell'Oriente cristiano,

(1) Ibid. pag. 54.

(2) EUSEBII EMESENI quae supersunt opuscula graeca ad fidem codd. Vindoboniensium et editionum diligenter expressa et adn. hist. et philolog. illustrata a I. CHRISTIANO G. AUGUSTI. Elberfeld, 1829.

(3) Di questo drama ci restano lunghi frammenti in citazioni di Clemente Alessandrino e specialmente di Eusebio di Cesarea (Ἐξαγωγὴ ἀπόδειξις, Lib. IX. cap. 28-29. — Cfr. Migne, P. G. XXI, c. 736-748). Della *Susanna* nulla conosciamo oltre al titolo.

(4) DU MÉRIL, op. c. pag. 2.

(5) MAGNIN, *Journal des Savants*, 1849, pag. 13.

nei primi sette od otto secoli della Chiesa, una produzione drammatica di argomento religioso, si ebbero delle rappresentazioni di tali drammi, in una parola, vi fu un vero e proprio teatro sacro?

La questione venne affrontata da N. Sathas nel suo interessante volume sul teatro bizantino (1). Krumbacher così riassume in un breve capitolo le conclusioni del Sathas sul teatro sacro della Chiesa greca nei primi otto secoli (2):

*« Di drammi cristiani, o meglio di dialoghi drammatici cristiani, tra i quali figura come precursore l'Ἑξαγωγή del giudeo Ezechiele (c. 150 A. C.), noi sentiamo parlare dopo il principio del IV secolo. S. Metodio (†311) viene nominato come compositore di dialoghi nei quali combatteva gli gnostici. In uno di questi dialoghi Valentiniano e gli ortodossi disputano περὶ αὐτεξουσίου; in un prologo, come in un drama euripideo, riassume il contenuto dell'opera e ci si vede espressamente l'intenzione che il drama non apparisca ellenico, ma cristiano, cosa che non impedì all'autore d'intrecciarvi versi omerici. La seconda opera drammatica di Metodio è il suo famoso « Συμπόσιον τῶν δέκα παρθένων ἢ περὶ ἀγνείας », che risulta pure di un prologo ed un dialogo.*

*« Ugualmente del poema di Ario Θάλεια, perduto, meno alcuni frammenti, si sa che fosse precisamente una specie di drama liturgico, in contrapposizione al teatro pagano. La popolarità dell'opera del grande eretico, non la fece passare inavvertita agli ortodossi, che per attaccare gli Ariani con le stesse loro armi, composero un Ἀντιθάλεια, di cui disgraziatamente nulla ci è noto. Dialoghi dra-*

---

(1) K. N. ΣΑΘΑΣ, Κριτικὸν θέατρον ἢ συλλογὴ ἀνεκδότων καὶ ἀγνώστων δραμάτων μετὰ ἱστορικῆς εἰσαγωγῆς περὶ τοῦ παρὰ βυζαντινοῖς θεάτρου. Venezia, 1878.

(2) KRUMBACHER, *Byzantinische Litteraturgeschichte*, (Münch, 1897), 2<sup>o</sup>, pag. 644. Il Krumbacher, quantunque non abbia giudicato molto favorevolmente nell'insieme l'opera del Sathas: « Sathas hat ein dickes und schweregelehrtes Buch geschrieben, um das Gegenteil zu beweisen; aber so sehr er sich auch bemüht, jede gut oder schlecht bezeugte Thatsache zu seinen Gunsten zu wenden und jedes Hindernis beiseite zu schreiben, erreicht er doch nur das Ziel, den objektiv gestimmten Leser unzählighmal zu ärgern und hin schliesslich erst recht in Glauben an die Dramenlosigkeit der byzantinischen Zeit zu bestärken », tuttavia per quel che riguarda il teatro sacro ne accetta le prove e ne adotta le conclusioni.

*matici, come quelli p. e. del patriarca Proclo (434-447) intrecciati ai panegirici della B. V., provano soltanto che il gusto per la forma drammatica non era andato intieramente perduto. Sotto l'Imperatore Maurizio si parla di un mistero pantomimico che Teofilatto Simokattes chiama ora θεανδρικὸν μυστήριον, ed ora θεανδρικὴ πανδοασία. Nell'VIII Secolo gl'iconoclasti favorirono le rappresentazioni teatrali, e pare, che, come mezzo di opposizione, Giovanni Damasceno scrivesse a sua volta una perduta Susanna che Eustazio chiama « Euripidea ». Debole prova è un drama « Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ » che Stefano Sabaita deve avere scritto verso il 790. Per formarsi un'idea di questo drama, si deve ricorrere più al piccolo dialogo d'Ignazio, anzichè al Χριστὸς πάσχων. Questi sono approssimativamente i probabili inizi della drammatica spirituale che anche nelle posteriori epoche bizantine non andò in disuso ».*

L'Augusti, come si è accennato, avea richiamato l'attenzione sul carattere drammatico delle omelie attribuite ad Eusebio Emeseno, anzi era arrivato sino ad intravedervi un tentativo di una trilogia sacra, ispirata, per la sua idea generale, al tipo delle classiche trilogie del teatro greco. Poteva essere un punto di partenza non disprezzabile per ricerche positive, ma Sathas non curò le osservazioni dell'Augusti e rivolse altrove le sue ricerche.

Egli rilevò molto opportunamente che la drammatica sacra ebbe probabilmente un'origine eretica e semi-pagana. « *Fin dal principio del Cristianesimo, tutte l'eresie, basandosi sull'odio dei Padri contro il teatro, misero a profitto le simpatie della folla pel teatro e introdussero nelle loro chiese l'orchestra. D'altra parte i pagani, per mettere in ridicolo le vite dei martiri, le alteravano, e, pur lasciandovi un fondo di verità, v' introducevano dei ridicoli episodi presi dalle inesauribili sorgenti dei miti greci* » (1).

Per spirito di reazione e necessità di lotta, allora anche i cristiani ortodossi pensarono a formarsi un teatro.

Il fondatore ne sarebbe stato S. Metodio, Vescovo di Olimpo in Licia, martirizzato probabilmente verso il 311 sotto Massimino.

---

(1) SATHAS, Op. cit. pag. ρxή.

I dialoghi di S. Metodio, afferma Sathas, furono composti per la scena. Infatti « *i personaggi che agiscono in essi si rivolgono costantemente all'uditorio circostante; l'intreccio del dialogo è così scenico, che è impossibile l'ipotesi, che sieno stati fatti per uno studio privato* » (1).

Ma il carattere apologetico e polemico di questi dialoghi in cui non vi è azione, ma solo discussioni filosofiche e teologiche, rendeva impossibile anche pel Sathas l'ipotesi che venissero recitati in chiesa, non avendo essi, nè potendo avere alcuna relazione con una qualsiasi azione liturgica. Tanto meno poteva suppersi, che fossero recitati in un teatro pubblico, nello stesso posto dove si rappresentavano i mimi osceni. Chiesa, no; teatro pubblico, no; dunque un teatro privato, conclude Sathas: « *In tale congiuntura inclino all'ipotesi, che piuttosto Metodio abbia fondato un teatro proprio dei cristiani, e questa congettura viene rinforzata da una frase di Fozio. Il dotto patriarca analizzando (βιβλιοθήκη, κώδιξ 235) il dialogo contro Origene « περὶ γεννητῶν », ricorda il caratteristico soprannome dei drammi di Metodio detti « μυστικώτερα τοῦ ξενῶνος ». E questo ξενῶν, che tutti conoscono, era probabilmente il teatro cristiano, chiamandosi ξενῶν, l'edifizio in cui si radunavano i catecumeni ad ascoltare questi mistici « drammi del popolare Vescovo* ».

« *E però, conclude risolutamente, sia che questi drammi si sieno dati su scena pubblica o su scena privata, è certo che Metodio è da considerarsi come il fondatore del teatro cristiano* » (2).

A breve distanza dai dialoghi drammatici di Metodio, la drammatica cristiana si afferma in modo più decisivo con la Θάλεια di Ario e l'Ἀντιθάλεια opposta dagli ortodossi. S. Atanasio in cui troviamo dei frammenti della Θάλεια, la chiamava opera nefanda, composta ad imitazione delle opere del poeta Alessandrino Sotade (3).

Sathas, seguito dal Krumbacher, come abbiamo notato, chiama l'opera di Ario *drama liturgico* senz'altro, e avanza l'ipotesi di

---

(1) SATHAS Op. cit. pag. ρλγ'.

(2) Ib. p. ργλ'.

(3) Ibid. p. ρμβ'. — S. ATHAN. *De Synodis*, cap. XV: « ἐπὶ ἐκτεθλημένοις καὶ γελοίοις ᾗθεσι κατὰ τὸν Αἰγύπτιον Σωτάδην ».



un'abbondante fioritura drammatica ariana, sparita poi nella distruzione violenta, con cui la reazione ortodossa, tentò di soffocare il movimento ereticale. Sulla *Θάλεια* e sulle mimodie di cui era composto fece delle opportune osservazioni il Reich, senza però fermarsi a chiarire, se si trattasse, o no, di una vera e propria opera drammatica (1). Così nel sec. IV il drama cristiano si mescola alle grandi lotte delle scuole teologiche e dei partiti politici, attraverso le quali la Chiesa andava precisando le formole dogmatiche e disciplinando la sua organizzazione. Ma dal secolo V a tutto il VII Sathas non trova più alcuna produzione drammatica, di cui ci resti un frammento, o anche solo dei titoli, tanto da dover concludere che « *la storia del teatro ecclesiastico bizantino sconosciuti intieramente, benchè ciò sia abbastanza strano* » (2).

Ma, si affretta a soggiungere il Sathas, se mancano i frammenti, non mancano nei cronisti e negli atti dei concili indizi certi, da cui risulta positivamente, che nei detti secoli, non solo si composero, ma anche si rappresentarono dei drammi sacri. E, seguito, come abbiamo visto, dal Krumbacher, invoca la testimonianza di Teofilatto Simokattes (3), ed i canoni del Trullano, nei quali anche al Magnin (4) era parso di vedere un'allusione a rappresentazioni sacre. La distruzione di questa produzione drammatica si dovrebbe alle lotte iconoclaste: « *Nello sviluppo del drama liturgico si presenta la lotta dell'antica tradizione teatrale con l'ostinata avversione che contro il teatro nutriva la chiesa ortodossa. In questa lotta, durata più di mille anni, gli avversari nel calore della contesa ricorsero a vendette atroci. I Basileis iconomachi, caldi sostenitori dell'antica scena, diedero al fuoco i drammi liturgici dei melodi ortodossi; ma dopo il trionfo dell'ortodossia, i Padri raccolti a Nicea nel 787 alla loro volta anatematizzarono e bruciarono i drammi e gli ἄσματα ereticali* » (5). Questa è nelle sue linee generali la ricostruzione delle

---

(1) REICH, *Der Mimus*. I. B. pag. 138 e segg.

(2) SATHAS, op. cit. pag. τνζ'.

(3) Ibid. pag. τογ'.

(4) *Journal des Savants*, 1860, pag. 528.

(5) SATHAS, op. cit., pag. τνζ'.

vicende del drama cristiano, dalle origini a tutto il sec. VII, tentata dal Sathas, e seguita dal Krumbacher, e che rappresenterebbe perciò sino ad oggi, l'ultima parola della critica. Una revisione accurata e diligente delle fonti e delle citazioni è però tutt'altro che inutile, per verificare quanto in questa ricostruzione storica, risponda esattamente alla realtà. Seguendo poi le tracce indicate dall'Augusti, rivolgeremo il nostro studio alle omelie drammatiche, che ci daranno, non solo delle precise indicazioni sullo svolgimento del drama sacro bizantino, ma ancora dei preziosi frammenti di questo teatro religioso, sinora ignorato.





## PARTE PRIMA

### IL DRAMA SACRO NELLE OMELIE DRAMATICHE

---

#### CAPITOLO I.

#### I primi tentativi drammatici.

##### § 1. — Il drama sacro nella letteratura cristiano-ellenica.

Il drama sacro nella forma con cui si fissò in seguito nelle diverse letterature, non deriva affatto dal drama classico. La sua lenta evoluzione, dalle forme liturgiche alle forme popolari, dovea necessariamente escludere ogni elemento esteriore del teatro antico.

Non possiamo quindi ricercare le origini di questo drama religioso nella letteratura cristiano-ellenica, sbiadita continuazione delle forme della letteratura classica; e perciò il tentativo di creare un drama sacro sulla falsariga dell'antico drama greco, non ha, possiamo asserirlo sin da ora, alcun punto di contatto col nuovo teatro sacro, così diverso e per la forma e pel contenuto.

L'opera dei due Apollinare, suggerita dal sentimento di reazione e di resistenza all'editto di Giuliano, non ebbe nessuna eco presso i contemporanei, e non trovò nè seguaci, nè imitatori. Apollinare il vecchio, secondo la testimonianza di Sozomeno, scrisse oltre a diversi poemi, *delle comedie sul fare di Menandro e tragedie ad*



*imitazione di Euripide*, che, secondo lo stesso storico, *erano superiori agli stessi modelli greci* (1). Ma egli restò solo.

L'odio implacabile, con cui il Cristianesimo dei primi secoli perseguì il teatro, a cui addossava tanta parte di responsabilità di quella corruzione di costumi, così contraria allo spirito ed alle aspirazioni dell'ascetismo nuovo, non era spento ancora. Dal II al V secolo, e anche dopo, non fuvvi Padre della Chiesa che non scrivesse pagine roventi contro il teatro, e non vi fu concilio che non scagliasse i suoi anatemi contro gli spettacoli pagani o paganeggianti (2). E perciò nel IV secolo ad una buona maggioranza dei cristiani dovea sembrare come un sacrilegio, che le grandi figure della Scrittura e della tradizione cristiana fossero messe sulla scena, o presentate, soltanto alla lettura, sotto le vesti e col linguaggio dei personaggi di Menandro e di Euripide. Il tentativo degli Apollinari incontrò dunque quella resistenza passiva che paralizza anche le migliori iniziative, e, dopo pochi anni, lo storico Socrate poteva affermare, che quelle composizioni erano come se non esistessero.

Ma vi è ancora un'altra considerazione più importante. Certamente i drammi di Apollinare non erano fatti pel teatro: lo scopo, per cui furono scritti, era solo quello di fornire dei libri di testo per le scuole cristiane.

L'editto di Giuliano avea proibito espressamente, che maestri cristiani fossero adibiti per l'insegnamento nelle scuole di grammatica e retorica, e a quelli che occupavano delle cattedre alla pubblicazione dell'editto, impose l'abbandono della loro fede o la perdita del posto (3).

---

(1) SOZOMENO, *Stor. eccl.* Lib. V, 18.

(2) Una numerosa collezione delle invettive dei Padri della Chiesa contro il teatro trovasi in DOUHET, *Dictionnaire des Mystères* (Enciclopedia teolog. del Migne), che le riproduce in gran parte da DESPREZ DE BAISSY, *Notice sur le théâtre libre*. Vedi sull'atteggiamento dei Padri contro il teatro in generale, e i Mimi in ispecie: REICH, *Der Mimus*, Zweites Kap., III, *Beurteilung und Verurteilung des Mimus durch die Kirchenväter*, pag. 109 e segg.

(3) Non risulta, che Giuliano avesse proibito assolutamente a tutti i cristiani di frequentare le scuole, (vedi sulla questione: ALLARD, *Julien l'Apostat*, tom. II, pag. 360 e segg. — NEGRI, *Giuliano l'Apostata*, pag. 341. — BARBAGALLO, *Lo stato e l'istruzione pubblica nell'impero Romano*, Cap. VI, *Le innovazioni scola-*

Il motivo con cui Giuliano giustificava l'esclusione dei maestri cristiani, è formulato così: « *I maestri cristiani pensano una cosa e ne insegnano un'altra. Per Omero, Esiodo, Demostene, Tucidide, ecc. gli dei sono la guida di tutta l'educazione. A me pare dunque assurdo, che coloro i quali spiegano le opere di quegli autori, non onorino gli dei che essi onorarono* ».

E concludeva: « *Se essi (i maestri) credono nella saggezza di coloro di cui seggono interpreti, gareggino con loro nella pietà verso gli dei. Ma se invece sono convinti dei loro errori intorno al concetto della divinità, in tal caso entrino nelle chiese dei Galilei a spiegarvi Matteo e Luca* ».

Evidentemente tutto ciò non era che un pretesto per colpire i cristiani nella loro opera di educatori e maestri, poichè Giuliano, che avea animo e cultura di filosofo, non potea sicuramente avere una fede reale in Giove, Apollo e Minerva; tuttavia l'appello che egli faceva alla sincerità della scuola, non poteva non impressionare i cristiani stessi, i quali si preoccuparono gravemente del problema (1), e cercarono i rimedi più opportuni in quella situazione.

Per distruggere quindi la ostentata causale dell'editto, pensarono non vi fosse altro mezzo, che quello di creare una serie di opere, in cui la forma antica della gloriosa letteratura classica, si accoppiasse al nuovo pensiero cristiano. Su questi libri i maestri cristiani avrebbero potuto insegnare agli studiosi il linguaggio di Omero, di Euripide e di Menandro, spiegare la tecnica del poema e del drama, senza incorrere nella contraddizione spirituale che l'imperatore rinfacciava loro. In tal modo l'editto non avrebbe più avuto ragione alcuna di esistere. I dotti cristiani, dalla raffinata educazione letteraria, aveano accettato la sfida dell'Imperatore e sognarono, per

---

*sliche di G. l'A.*, pag. 239 e segg.); però è probabile, che il ritiro dei maestri cristiani abbia avuto per effetto l'abbandono delle scuole pubbliche anche da parte di numerosi cristiani. Il tentativo degli Apollinare era destinato precisamente a fornire di testi di studio questi profughi dalle scuole pubbliche, onde non essere molestati nelle scuole private cristiane.

(1) Vedi a proposito l'omelia di S. Basilio « *Sul modo di studiare gli scrittori pagani* », che fu suggerita precisamente dalla situazione creata dall'editto di Giuliano.

un momento, di poter dare al pensiero di Matteo e Luca, a cui Giuliano li rimandava con disprezzo, le forme e la grazia di Omero e di Tucidide, con lo scopo precipuo di dotare le future scuole di una serie di opere, studiando le quali la coscienza del maestro e quella degli scolari non si trovasse nella situazione di dovere ripudiare il pensiero religioso, pur ammirandone la bellezza e l'arte. Era naturale, che cessato il bisogno, quei lavori di compilazione frettolosa e di adattamento forzato cadessero in oblio insieme all'editto, come avviene oggidì dei libri scolastici dettati da un bisogno speciale e immediato.

Simili compilazioni scolastiche non possono ordinariamente avere alcun valore nella storia di una letteratura, e nel caso nostro esse non segnarono nè l'inizio di nuovi generi, nè un nuovo indirizzo per la letteratura bizantina.

A questa categoria di scritti, sebbene di epoca più tarda, appartiene certamente il *Χριστὸς πάσχων*, l'unico drama che ci sia pervenuto intero di questa ibrida letteratura cristiano-ellenica.

Non è qui il luogo di riassumere la tanto discussa questione della paternità e dell'epoca di questo drama-centone, paziente mosaico di versi di Eschilo, Lycofrone, Euripide ed altri tragici. Ma sia che esso debba attribuirsi ad Apollinare (1), sia che risulti dalla sovrapposizione di più drammi dello stesso argomento sul drama originario compilato da Gregorio di Nazianzo (2), sia, come crede oggi la grande maggioranza degli studiosi, che debba considerarsi come un centone scolastico non anteriore al secolo XI (3), esso non fu mai fatto nè per la Chiesa, nè pel teatro, e non ha nulla che fare con le rappresentazioni sacre medioevali, nè con i drammi liturgici, dei quali, perciò, a rigor di termini non può neppure chiamarsi, anche solo *le frère aîné*. Possiamo quindi trascurare questi sterili tentativi scolastici della letteratura cristiano-ellenica, nel ricercare i più antichi tentativi drammatici, liturgici e popolari.

---

(1) DRAESEKE, (*Apollinarios von L., sein Leben und seine Schriften*, Leipzig. 1892), è il solo ad attribuire ad Apollinare il *Χριστὸς πάσχων*.

(2) MAGNIN, *Journal des Savants*, 1849, pag. 22.

(3) KRUMBACHER, *B. L.*, p. 746.

Nemmeno possono caratterizzarsi come prime manifestazioni di un teatro cristiano l'Ἑξάγωνός di Ezechiele e la *Susanna* di Nicola di Damasco.

L'Ἑξάγωνός di Ezechiele, sia che l'autore appartenga al II secolo avanti Cristo, come sostengono alcuni (1), sia al II secolo dopo Cristo, come con più ragione opinano altri (2), non può e pel contenuto e per la forma, classificarsi tra le produzioni drammatiche cristiane, appartenendo piuttosto ad un ciclo drammatico greco-ebraico. Ed anche ammesso, — lo che non è provato, nè probabile — che si tratti di un vero drama destinato alla rappresentazione, e rappresentato in fatto nei teatri edificati in Palestina da Erode, esso non perciò verrebbe ad aver nulla di comune col tipo delle rappresentazioni sacre cristiane.

Questa riduzione drammatica del famoso episodio della fuga degli Ebrei dall'Egitto, ha tutto il carattere di una rievocazione storica fatta allo scopo di ridestare i sentimenti patriottici della nazione ebraica, e non è ingiustificata l'ipotesi di Magnin che esso coincida con la sollevazione di Barcocheba.

A giudicarne dai lunghi frammenti conservatici da Eusebio di Cesarea, l'Ἑξάγωνός, più che un drama, è una specie di cronaca dialogizzata, più vicina al genere delle narrazioni epiche, anzichè a quello drammatico, e pare, che anch'esso derivi da modelli greci (3).

---

(1) PHILIPPSON, Ἑξέκκλητος καὶ Φίλων. Berlino 1830. — DU MÉRIL, op. cit. pag. 2 not. 2.

(2) MAGNIN, *Journal des Savants*, 1848, pag. 194-208. Gli argomenti del Magnin sono molto convincenti, e l'espressione *Verbo divino* usata da Ezechiele non può essere dubbia. Ad ogni modo il drama non può essere anteriore alla *Versione dei Settanta*, perchè ne riporta esattamente le parole, e non può essere posteriore al II secolo d. C., poichè viene citato da *Clemente Alessandrino*. Questi dati sono certi. L'edizione prima dei frammenti di Ezechiele fu data da MORELLI nel 1580; si ritrovano pure nei *Fragmenta Euripidis etc. della Biblioteca* di F. DIDOT, Paris, a cura di Dübner.

(3) « Il ne faut pas croire que les Grecs n'aient pas essayé ce drame, qu'on peut appeler épique. Aristote (Poet. c. 5) nous apprend, qu'à l'origine la tragédie prenait avec les unités de lieu et de temps les mêmes libertés que la poésie épique. Plus tard quelques auteurs, et entre autres Agathon, tentèrent, mais sans succès, la tragédie historique. Aristote cite un drame tombé où l'on représentait le sac de Troja en entier et non dans une de ces parties, comme l'avaient fait les grands maîtres (Poet. c. 17) ». — MAGNIN, *Journal des Savants*, 1848. pag. 195.



Era del resto la forma che conveniva meglio ad un drama greco-ebraico, dato il rispetto e la venerazione profonda degli ebrei per i loro libri sacri e per le loro tradizioni, una profonda alterazione artistica delle quali sarebbe stata certamente male accolta dalla nazione.

Non vi è poi nessun argomento che faccia supporre, che dalla lettura di questo drama abbiano potuto i cristiani concepire l'idea, o sentito il desiderio di creare un drama di argomento cristiano. Le citazioni di Clemente Alessandrino e di Eusebio non si riferiscono che al valore storico-apologetico dei passi citati, e le posteriori manifestazioni del teatro cristiano non recano alcuna traccia che faccia pensare ad una qualsiasi influenza di opere di un ciclo drammatico greco-ebraico.

Delle opere drammatiche di Nicola di Damasco nulla noi sappiamo. Dalle memorie dello stesso Nicola si rileva solo che egli scrisse tragedie e comedie (1); riguardo alla *Susanna* poi, anche se si voglia concedere che si tratti di una *Susanna* diversa da quella che venne attribuita a Giovanni Damasceno (cosa non molto probabile), (2) l'opera di Nicola non sarebbe che un drama appartenente allo stesso ciclo dell'Ἐξαγωγή, e pel quale varrebbero perciò le stesse conclusioni. Ma questi tentativi drammatici se non fanno parte della storia del drama sacro di forme popolari derivato dalla liturgia, attestano però sufficientemente, che il pensiero di drammatizzare la storia dei *libri sacri*, avea già fatto diverse *apparizioni* nel mondo greco-cristiano, prima ancora che il drama liturgico si fosse affermato risolutamente.

---

(1) « Γραμματικῆς τε γὰρ οὐδενὸς χειρὸν ἐπεμεμέλητο, καὶ δι' αὐτὴν ποιητικῆς πάσης, αὐτὸς τε τραγῳδίας ἐποίει καὶ κωμῳδίας εὐδοκίμους ». Nic. Damasc. Περὶ τοῦ ἰδίου βίου. 2. *Fragm. hist. graec.* CAR. MUELLER. Paris, F. Didot. Vol. III, pag. 349.

(2) « *Quod Eustathius (ad Dionys. Per. 976) dicit: Ἀρριανὸς διὰ τοῦ -δ- κλι-ναι Τίγριδος, καθὰ καὶ ὁ γράψας τὸ δράμα τῆς Σωσάννης, οἶμαι ὁ Δαμασκηνός, id ad nos vix pertinet. Quamquam Nicolai Damasceni tragoediam notari putarunt Valesius, Sevinus, Orellius et alii; rectius tamen procul dubio Holstenius et Bernhardius (ad Dionys. l. I) Johannem Damascenum intelligi iusserunt* ». Ibid. *Notizie su N. Dam.* pag. 344.

## § 2. — I dialoghi di Metodio di Olimpo.

Dei dialoghi di Metodio noi non possediamo completo che il Συμπόσιον ἢ περὶ ἀγνείας (1). Abbiamo pure quasi intero il dialogo περὶ τοῦ αὐτεξουσίου, larghi tratti dell' Ἀγλαοφῶν ἢ περὶ ἀναστάσεως, i titoli e brevi frammenti di altri.

Il Συμπόσιον è un riscontro del *Convito* di Platone. La vergine Gregorium racconta all'autore Eubulio (Metodio) di un convito nei giardini di Arete, in cui dieci vergini, una dopo l'altra, con lunga conversazione glorificano la castità verginale. Alla fine del dialogo la vergine Tecla, a cui Arete aggiudica la palma, intona un inno a Cristo, lo sposo, ed alla Chiesa, la sposa: le altre vergini stando a destra e a sinistra rispondono a ciascuna strofa, con un lieto ritornello.

Nel dialogo περὶ αὐτεξουσίου si impugna il dualismo e determinismo gnostico da parte di un ortodosso, il quale, contro le obiezioni di due valentiniani, cerca provare che non può ammettersi una materia eterna come principio del male, mentre al contrario il male deve procedere dalla libera volontà della creatura razionale. Nel περὶ ἀναστάσεως si disputa, in casa del medico Aglaofone di Patara, sul problema « *se dopo la morte questo corpo risuscita all'incorruttibilità* » (2), Aglaofone e Proclo di Mileto, seguendo Origene, negano l'identità del corpo che risorgerà con quello attuale: Eubulio e Memiano difendono la tesi contraria.

L'argomento dei dialoghi non è nè storico, nè in qualsiasi modo rappresentativo: sono delle discussioni fatte nella forma classica e tradizionale del dialogo filosofico, che da una parte si rianodano alla precedente letteratura cristiana apologetico-filosofica, come, ad es., al « Ἰάσονος καὶ Παπίσκου ἀντιλογία περὶ Χριστοῦ » di

(1) MIGNE. *Patrologia Graeca*, XVIII, 27, 200. — Notizie su Metodio ed elenco delle opere in HARNACK, *Geschichte der altchristlichen Litter. bis Eusebius*, erster Theil, pag. 468, § 34, e *Die Chronologie*, II Band, pag. 147.

(2) MIGNE P. G. XVIII c. 255.

Aristone di Pella (pubblicato tra il 135 e il 175), al noto Τρύφων di S. Giustino martire (tra il 150 e il 155), e dall'altra alla tradizione platonica, da cui i dialoghi di Metodio imitano i titoli, il metodo e la tessitura generale (1).

Dei dialoghi di Platone ha benissimo dimostrato il Reich (2) che essi hanno subito profondamente l'influenza del Mimo: la precisa designazione dei luoghi, la determinazione delle persone e le graziose caricature dei tipi, la scioltezza e popolarità del linguaggio, l'uso di paragoni burleschi, di proverbi, e qualche volta anche di allusioni oscene, sono tutti caratteri che avvicinano più o meno i dialoghi al fare mimico; tanto che il Reich, con un po' di esagerazione, chiamò uno di questi dialoghi, *l'Eutidemo*, un vero *Mimo filosofico* (3).

Data la blanda derivazione platonica dei dialoghi di Metodio, si potrebbe pensare che, per ciò stesso, questi dialoghi abbiano anche essi qualche punto di contatto col Mimo e col teatro popolare antico: ma nel fatto non è così.

Prendiamo ad esempio il più famoso dei dialoghi di Metodio il *Simposio*. Il dialogo che serve di cornice avviene tra due soli personaggi, *Eubulio* l'autore, e la vergine *Gregorio*. Questa narra di un convegno di vergini, e quindi riferisce minutamente i discorsi fatti in quel convegno. Nel corpo della lunga esposizione di Gregorio, Eubulio non parla che due sole volte (dopo il cap. III e dopo il cap. VIII); la parte dialogica più lunga è alla fine nel capitolo di conclusione. Ma questa non è che la cornice; l'essenza del dialogo viene costituita dai discorsi delle dieci Vergini, i quali vengono riferiti da Gregorio. Gl'interlocutori di questo secondo dialogo chiuso

---

(1) Per la dipendenza di Metodio da Platone v. HARNACK, *Geschichte der altchristlichen Litteratur. Die Chronologie*. Vol. II, pag 149, nota 3; e JAHN, *Methodius platonizans, Abhandlung* (Werke — Halis Sax. 1863). In generale su Metodio v. BONWETSCH, *Methodius von Olympus*, 1891.

(2) REICH, *Der Mimos*. Fünftes Kap. § V. *Das mimische bei Plato*, pag. 388 e seg.

(3) Ib. § VI, *Ein philosophischer Mimos*, pag. 400 e seg. Vedi su questi ravvicinamenti tra il Mimo e altri generi letterari: CROCE, *Appendice sulla derivazione dei tipi comici italiani* ecc. in *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, pag. 261 e seg.

nel primo, sono designati nominatamente; mentre però i personaggi del mimo e quelli dei dialoghi platonici sono personaggi della vita reale, sebbene qualche volta elevati a tipo con caricature più o meno felici, invece i personaggi del dialogo di Metodio non hanno alcuna caratteristica personale: sono dei nomi sotto i quali non v'è una persona, ma un'ombra, un simbolo. Chi presiede al dialogo tra le Vergini è *Arete* figlia della filosofia, θυγάτηρ φιλοσοφίας, e Gregorio la descrive rivestita di magnifica stola, bella di aspetto, candida come la neve, radiosa per divini splendori. Riceve le sue invitate, le vergini, in un giardino, εἰς κήπον, τὸν κατ' ἀνατολὰς (1), le introduce poi in un magnifico prato, τὸν λειμῶνα τῆς ἀφθαρσίας, per coglierli i frutti deliziosi della virtù. La strada che conduce a quest'orto è difficile, piena di triboli, infestata di serpenti: il giardino però è magnifico, pieno di fiori e di profumi, di acque mormoranti e di delizie. Come è evidente, siamo di fronte ad una vera allegoria mistica: il paragone della verginità e dell'innocenza ad un orto chiuso, luogo di bellezza e di pace, paragone non ignoto alla più antica letteratura patristica e che Metodio mette a base di tutto il suo edificio.

Il dialogo delle Vergini è impropriamente chiamato così. Non è un dialogo, è un vero e proprio trattato sistematico sulla verginità, diviso in dieci capitoli portante ciascuno il nome di una delle vergini. Ciascuna delle vergini recita il suo capitolo senza alcuna interruzione da parte delle altre, tranne qualche rara eccezione, e quando l'una tace, continua la seconda e poi la terza e così via sino all'ultima. Sono dieci omelie sulla verginità, ciascuna con la sua piccola introduzione e conclusione e legate l'una con l'altra sistematicamente. Così la vergine *Marcella* narra le origini del genere umano, accenna all'antica usanza del matrimonio tra fratelli ed

---

(1) SATHAS, op. cit. pag. ρλξ', afferma che « ὁ Μεθόδιος διὰ τοῦ δράματος τούτου πιθανῶς προέθετο τὴν ἐκχριστιάνισιν τῶν ἐν Ἀντιοχείᾳ τελουμένων ἐθνικῶν ἀγώνων, ἀφοῦ μάλιστα καὶ αὐτὸς ὁ κήπος τῆς Ἀρετῆς ἔχει μεγάλην ὁμοιότητα πρὸς τὸ προάστειον τῆς Δάφνης, ἐν ᾧ τότε ἀκριβῶς ὁ Διοκλητιανὸς μετήγαγε τὸ Ὀλυμπιακὸν στάδιον ». Il significato allegorico di questo giardino è evidente; che vi possano essere nella descrizione di Metodio delle allusioni a luoghi determinati è possibile, ma tale supposizione non ha alcun fondamento nel dialogo.



alla poligamia, e conclude con glorificare il Cristo che per primo lodò la verginità come virtù. La vergine *Teofila* ritorna sulla creazione dell'uomo per magnificare l'opera di Dio, di cui si rivela la grandezza nella creazione dell'anima razionale più che nella creazione delle cose e dei corpi viventi, e parla della verginità facendo anche un po' di fisiologia, e con una terminologia e con paragoni che in bocca ad una vergine sono per lo meno audaci. La vergine *Talia* fa un trattato di esegesi biblica, dando la giusta interpretazione di parecchi passi di S. Paolo, di Geremia e del Genesi, ed esponendo la dottrina della verginità dello stesso S. Paolo. La vergine *Teopatra* dice le lodi della verginità ispirandosi ad un passo dei salmi; mentre la vergine *Tallusa* commenta la narrazione del sacrificio di Abramo, la vergine *Agata* la parabola delle Vergini stolte e delle Vergini prudenti, e la vergine *Procilla* alcuni passi della Cantica. La vergine *Tecla* va più dentro all'argomento: dà la spiegazione etimologica della parola *παρθενία*, parla dell'essenza e dello scopo di questa virtù, e si ferma poi a lungo nell'interpretare la descrizione della donna e del serpente di cui parla l'Apocalisse. La vergine *Tisiana* torna a intessere le lodi della verginità, parla della risurrezione, e chiude la sua orazione con un paragone tra la verginità e il tabernacolo. Ultima la vergine *Domnina* conclude ammonendo sui pericoli a cui va incontro la castità per opera del demonio, e quindi spiega il mistero dell'apparizione dell'angelo al profeta Zaccaria. La vergine *Arete* riassume brevemente, e dà la palma a Tecla come quella che ha saputo dir meglio delle altre le lodi della verginità. Questa intona un cantico alle cui strofe rispondono le altre con un lieto ritornello:

*Tecla*: Ἀνωθεν, παρθένοι, βοῆς ἐγεροίνεκρος ἤχος

ἦλθεν νυμφίῳ πασσοῖ ὑπαντάνειν λευκαῖσι τε

καὶ λαμπάσιν πρὸς ἀντολὰς· ἔγρεσθε, πρὶν φθάσῃ μολεῖν εἶσω θυρῶν ἀναξ.

*Coro*: Ἀγνεύω σοι καὶ λαμπάδας φασσφόρους, κρατοῦσα, νυμφίς, ὑπαντάνω σοι. etc.

Questo inno risente nel suo motivo l'influenza dei *παρθένια* di Alcmano e di Pindaro (1), è scritto in metro giambico, ed appar-

(1) KRUMBACHER, *Byz. Litt*<sup>2</sup>., p. 653.



tiene quindi al genere lirico cristiano-ellenico che pare sia stato usato largamente dai cristiani dei primi tempi.

L'opera chiude con un ultimo vivace dialogo tra Gregorio ed Eubulio, che ha ascoltato devotamente tutta la relazione e ne ringrazia la vergine.

Come è evidente, siamo nel regno della teologia e della speculazione mistica, ove le vergini cristiane si trasformano in teologhesse, esperte nell'esegesi e valenti nell'arte oratoria. Assorte in un sogno di spirituale bellezza sfaccettano in mille guise il loro pensiero, analizzano sino all'infinito tutto quanto può riferirsi sia da lontano che da vicino alla virtù di cui celebrano le lodi, ma tutto ciò avviene lontano dalla vita reale, al di sopra delle nubi, in un mondo sconosciuto, ove non arriva l'eco delle cose della terra. Solo una o due volte qualcuna di quelle vergini getta uno sguardo in giù per accennare a qualche difetto dei tempi, come p. e. la vergine Teofila quando muove lamento, perchè i figli spuri non solo sono ammessi tra' cristiani, ma financo diventano pastori del gregge: « Πλεῖστοι τεχνέντες ἐξ ἀδίκου σποράς οὐδὲν ἤττον οὐ μόνον τῇ ποίμνῃ συναγελάζεσθαι καταριθμοῦνται τῶν ἀδελφῶν, ἀλλὰ καὶ κατηγγεῖσθαι τούτων κληροῦνται πολλαχῶς » (Cap. II, §. 3), e qualche altra rara allusione alle dottrine eretiche del tempo. La vita è giudicata ora attraverso un velo di misticismo e di esaltazione verginale, ora con l'arida precisione dottrinale del teologo: il linguaggio è oratorio, ricco di citazioni bibliche e fiorito qua e là di antitesi preziose e anche di citazioni poetiche.

Invano si cercherebbero in tutto il dialogo i caratteri del mimo vivace, le garbate caricature o i motti spiritosi di Platone: siamo in un campo soprannaturale o, se volete, di fronte ad un *Mimo teologico-spirituale*, a cui dà intonazione drammatica l'inno di Tecla, Παρθένια cristiani ed ultima eco dei cori delle vergini doriche a cui Pindaro dettava la strofe alata.

Ma basta tutto ciò perchè Metodio possa chiamarsi *fondatore del teatro cristiano*? A dire il vero, Sathas non attribuisce a Metodio tale titolo per le sottili analogie che possono correre tra i suoi dialoghi e quelli di Platone o per altre considerazioni di simil genere; per questa parte egli si limita a notare, che i dialoghi di

Metodio appariscono come drammatici, per il fatto che gl'interlocutori parlano rivolgendosi ad un numeroso uditorio circostante. Ma l'argomento precipuo, su cui Sathas si appoggia per dimostrare che si tratta di vere composizioni drammatiche, è l'ipotesi che i dialoghi furono realmente recitati sopra la scena. Ciò però è ben lungi dall'essere provato.

Lo ξενών che Sathas dice *noto a tutti*, non è viceversa noto ad alcuno come luogo di rappresentazioni e di recite, e d'altronde le parole τὰ μυστικώτερα τοῦ ξενῶνος di Fozio non possono in nessun modo riferirsi ai dialoghi di Metodio. Al n. 235 della sua *Biblioteca* (1), Fozio riassume uno squarcio di un dialogo perduto di Metodio περὶ γενητῶν.

Ecco il testo, che per la sua importanza diamo integralmente (2):

Μὴ βάλῃτε τὸ ἅγιον τοῖς κυσί, μηδὲ τοὺς μαργαρίτας ὁμῶν ἔμπροσθεν τῶν χοίρων· μαργαρίτας μὲν τοῦ ξενῶνος (sic) τὰ μυστικώτερα τῆς θεοσδότου θρησκείας ἐκλαμβάνοντες μαθήματα, χοίρους

(1) MIGNE, P. G., Tom. CIII, col. 1138.

(2) La versione latina di questo tratto data da A. Scotti, e riprodotta dal Migne, è ben lontana dal coglierne il vero senso. Crediamo perciò utile darla qui corretta a comodo degli studiosi: « *Nolite projicere sanctum canibus, neque margaritas vestras ante porcos*; quum [Origenes] accipiat pro margaritis doctrinam altiore a Deo datae religionis: pro porcis vero, eos qui in omni genere impietatis et voluptatis, veluti porci in caeno, adhuc volutantur (his enim, aiebat [Origenes], non esse projicendam coelestem doctrinam a Christo dictum fuisse, cum hanc capere nequeant, quippe qui sunt impietate et feris voluptatibus jam ante occupati), magnus Methodius ait: si per margaritas intelligenda sit veneranda, sacraque doctrina, per porcos autem homines impietati et voluptatibus dediti, quibus et apostolica dicta ad pietatem et Christi fidem ducentia non sint accomodanda, sed celanda, vide ne dicas, ullum christianorum apostolicis præconiis ex prioris vitae impietate conversum fuisse. Neque enim ulla ratione [Apostoli] divina Christi mysteria projecissent iis, qui propter infidelitatem similes [fuissent] porcis. Aut ergo omnibus Graecis, et aliis christifidelibus haec mysteria a Christi discipulis proposita fuerunt et praedicata, illosque ab impietate ad Christum converterunt (uti et nos credentes confitemur), et tunc illud dictum: *Ne projicite margaritas vestras ante porcos*, non potest amplius ita accipi, ut [ab Origene] dictum est: aut si hoc [*nolite projicere etc.*] ita accipitur, dicendum erit nobis, nulli infidelium, quos porcis comparamus, per apostolica documenta quae animas instar margaritarum illuminant, fidem in Christum et ab impietate libertatem partam esse. Sed hoc blasphemum est dicere. Ergo pro margaritis hoc loco non sunt accipiendae profundiores mysteriorum disciplinae, neque pro porcis impii; neque, illud dictum: *Nolite projicere margaritas vestras ante pro-*

δὲ τοὺς ἔτι ἀσεβεῖα καὶ ἡδοναῖς παντοδαύτοις δίκην χοίρων ἐν βορβόρῳ κυλινδουμένους. (τούτοις γὰρ εἰρῆσθαι παρὰ Χριστοῦ ἔλεγε μὴ παραβαλεῖν τὰ θεῖα μαθήματα, διὰ τὸ μὴ δύνασθαι αὐτὰ φέρειν, ἅτε τῇ ἀσεβείᾳ καὶ ταῖς ἀγρίαις ἡδοναῖς προκατισχημένους). ὁ μέγας Μεθόδιός φησιν· εἰ μαργαρίτας τὰ σεμνοπρεπεῖα καὶ θεῖα μαθήματα δεῖ ἐξακοῦειν, χοίρους δὲ τοὺς ἀσεβεῖα καὶ ἡδοναῖς συζῶντας, οἷς καὶ ἀπαράβλητα καὶ ἀπόκρυφα τὰ πρὸς εὐσέβειαν καὶ τὴν εἰς Χριστὸν πίστιν ἀποστολικά διεγείροντα κηρύγματα δεῖ εἶναι, ὅρα ὡς οὐδένα λέγεις τῶν χριστιανῶν τοῖς τῶν Ἀποστόλων κηρύγμασιν ἐξ ἀσεβείας αὐτῶν τῆς προτέρας ἐπιστρέψαι· οὐδὲ γὰρ ἂν πάντως παρέβαλον τὰ κατὰ Χριστὸν μυστήρια τοῖς δι' ἀπίστιαν χοίροις ἐοικόσιν. Ἡ οὖν πᾶσι τοῖς Ἑλλησι καὶ τοῖς ἄλλοις ἀπίστοις ταῦτα παρεβλήθη παρὰ τῶν τοῦ Χριστοῦ μαθητῶν καὶ ἐκηρύχθη, καὶ ἀπὸ τῆς ἀσεβείας μετέβαλον αὐτοὺς εἰς τὴν εἰς Χριστὸν πίστιν, ὥσπερ οὖν καὶ πιστεύοντες ὁμολογοῦμεν, καὶ οὐκέτι δύναται νοεῖσθαι τό· μὴ βάλῃτε τοὺς μαργαρίτας ὑμῶν ἔμπροσθεν τῶν χοίρων, ὡς ἐβρόθή· ἢ τούτου ὡς ἐλέχθη νοουμένου, ἀνάγκη ἡμᾶς λέγειν ὡς οὐδενὶ τῶν ἀπίστων, οὓς χοίροις ἀπεικάζομεν, ἐκ τῶν ἀποστολικῶν διδαγμάτων, μαργαριτῶν δίκην τὰς ψυχὰς καταυγαζόντων, ἢ εἰς Χριστὸν πίστις καὶ ἡ τῆς ἀσεβείας ἐλευθερία γεγένηται. Βλάσφημον δὲ τοῦτο. Οὐκ ἄρα δεῖ μαργαρίτας μὲν τὰ μυστικώτερα τῶν μαθημάτων ἐκλαμβάνειν ἐνταῦθα, χοίρους δὲ τοὺς ἀσεβεῖς, οὐδὲ τό· Μὴ βάλῃτε τοὺς μαργαρίτας ὑμῶν ἔμπροσθεν τῶν χοίρων, εἰς τό· Μὴ παραβάλλῃτε τοῖς ἀσεβεῖσι καὶ ἀπίστοις τὰ μυστικά καὶ τελιοιοποιὰ τῆς εἰς Χριστὸν πίστεως διδάγματα, παραλαμβάνειν. Ἀλλὰ μαργαρίτας μὲν τὰς ἀρετὰς ἐκδέχεσθαι χρή, αἷς ὥσπερ πολυτίμοις μαργαρίταις ἡ ψυχὴ καθωραΐζεται· μὴ παραβαλεῖν δὲ αὐτοὺς τοῖς χοίροις, τουτέστι μὴ παραβαλεῖν αὐτὰς τὰς ἀρετὰς, ὅσον ἀγνείαν καὶ σωφροσύνην καὶ δικαιοσύνην καὶ ἀλήθειαν, ταύτας δὴ μὴ παραβαλεῖν ταῖς μαχλώσαις ἡδοναῖς (χοίροις γὰρ ἐοίκασιν

---

*cos*, ita explicandum est (οὐδὲ... παραλαμβάνειν): Ne projiciatis impiis et infidelibus mysticas et fidei christianae perfectivas disciplinas. Sed margaritae pro virtutibus accipiendae sunt, quibus veluti pretiosis gemmis anima exornatur; non objiciendas autem eas [*margaritas*] esse porcis, hoc est, non projiciendas esse ipsas virtutes, castitatem nempe, temperantiam, justitiam et veritatem, has inquam, non objiciendas esse impuris voluptatibus (hae enim porcis comparantur), ne hae [voluptates] illas [virtutes] depascentes, animam vivere cogant vitam porcis similem et vitiis oneratam ».

αὐται), ἵνα μὴ τὰς ἀρετὰς αὐταὶ καταφαγοῦσαι χοιρώδη βίον καὶ πολυπαθῇ τὴν ψυχὴν βιοτεύειν παρασκευάσωσιν.

Premettiamo, che tutto il dialogo di Metodio è diretto alla confutazione di Origene, cui Metodio non rifugge di applicare titoli ingiuriosi, come, poco più giù, quello di Κένταυρος, e che la lezione del ξενῶνος, non è punto sicura (1).

Supponiamo per un istante, che, invece di ξενῶνος, dovesse leggersi ξένου (straniero, strano, barbaro), ovvero ξενόφρονος (di mente strana), ovvero qualunque altro epiteto poco garbato applicato ad Origene, il senso di tutto questo tratto, diversamente così oscuro, diventa al tutto facile e piano, da farci non poca meraviglia come attorno ad esso siansi potute immaginare cose veramente strabilianti. Metodio, nell'idea sempre di confutare Origene, troppo naturalmente dovè premettere alla sua l'opinione di costui riguardo all'interpretazione del testo sulle margherite evangeliche. Dice dunque Fozio, desumendo, ben inteso, le parole da Metodio, che Origene (τοῦ ξενόφρονος, soggetto del participio genitivo assoluto) insegnava, (ἐκλαμβάνοντας, propr. *prendere nel senso di*) che margherite fossero le dottrine riguardanti i misteri più elevati della religione data da Dio, porci al contrario coloro che, a guisa di porci nel fango, vivono ancora immersi nell'empietà e nei piaceri di ogni sorta; e infatti diceva (ἔλεγε, intendi, Ὁριγένης), che da Cristo fosse stato detto di non mettere davanti a costoro (τούτοις μὴ παραβαλεῖν) i divini insegnamenti.

Esposta così l'opinione di Origene, Fozio subito introduce la sentenza opposta di Metodio: ὁ μέγας Μεθόδιός φησιν. E due cose fa Metodio nel tratto che segue: prima, con un argomento *ab absurdo* s'adopera a dimostrare falsa la tesi dell'avversario, poi espone come debba veramente spiegarsi quel testo evangelico. Nella prima parte l'argomento di Metodio è così concepito: se fossero da considerarsi (ἐξακοῦειν, cfr. ἐκλαμβάνοντας) quali margarite i divini insegnamenti, e porci coloro che vivono nel lezzo dei vizi (e quindi da

---

(1) In uno dei codici collazionati dal Becker (riprodotto dal Migne) la parola ξενῶνος manca affatto, in un altro è cancellata, altri soprimono ξενῶνος e leggono ἐκλαμβάνοντας in luogo di ἐκλαμβάνοντος.



tenersi ontani dall'insegnamento della dottrina evangelica), ne seguirebbe, che gli apostoli non avrebbero dovuto insegnare ad alcuno dei gentili, che vivevano nell'errore e nel peccato, le verità del vangelo, perchè certamente non avrebbero voluto consegnare (οὐδὲ γὰρ ἂν παρέβαλον) i misteri di Cristo a coloro, che per l'infedeltà erano nel caso paragonati ai porci. Or questo è assurdo e blasfemo. Dunque non si può in questo luogo *prendere per* (di nuovo ἐκλαμβάνειν) margherite la dottrina dei misteri, nè per porci gli empi.

Battuto così l'avversario, Metodio espone come per margherite si debbano *intendere* (ἐκδέχεσθαι, cfr. ἐκλαμβάνειν) le virtù, e per porci i turpi piaceri.

Ora si legga come si voglia la parola ξενῶνος, una cosa è evidente, che cioè tutto il tratto da Μεθόδιος φησιν in giù è una confutazione, piuttosto violenta, del tratto precedente. È quindi semplicemente assurdo riferire a Metodio ciò che si dice nel primo tratto, e considerar questo come la naturale premessa di quel che segue. Fa d'uopo allora cercare altrove la paternità dell'interpretazione premessa, e poi confutata, e dare un soggetto logicamente e grammaticalmente possibile ai due verbi ἐκλαμβάνοντος e ἔλεγεν.

Sul significato di ἐκλαμβάνοντος « *prendere nel senso di* » ripetuto nel tratto più volte o identicamente o con termini equivalenti, riteniamo non si possa giustamente avere alcun dubbio. Dovendosi quindi cercare un soggetto personale, da mettere in opposizione a Metodio, questo ragionevolmente non può essere altro che Origene sotto l'appellativo di ξένου, o ξενόφρονος, o altro affine, che ha dato facilmente luogo allo scambio di lezione in un momento di distrazione del copista.

Se invece si vorrà mantenere la lezione di ξενῶνος, considerandolo quale soggetto del participio, qualunque significato si voglia dare a ξενών, il senso sarà sempre ridicolo: τοῦ ξενῶνος ἐκλαμβάνοντος (!) μαργαρίτας μὲν τὰ μυστικώτερα μαθήματα... ὁ ξενὼν ἔλεγε (!) τούτοις εἰρῆσθαι παρὰ Χριστοῦ, ecc.

Peggio ancora se ξενών si volesse congiungere quale genitivo a τὰ μυστικώτερα, e leggere, nell'unica maniera che resta possibile: ἐκλαμβάνοντος μαργαρίτας μὲν τὰ τοῦ ξενῶνος μυστικώτερα μαθήματα

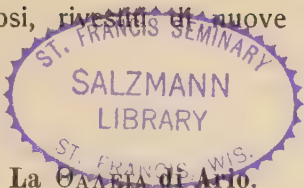


τῆς θεοσδότου θρησκείας, χαίρους δὲ... Si avrebbe allora un genitivo assoluto participiale senza soggetto *espresso* e riferentesi al soggetto principale della proposizione, ciò che sarebbe un grave solecismo non motivato da sufficiente ragione per attribuirlo a Metodio; oltre all'assurdo che Metodio prima affermi e poi disdica a poche linee di distanza una sua propria opinione.

Parimenti non regge al senso, nè alla grammatica l'altra lezione, che sopprimendo ξενῶνος, cambia ἐκλαμβάνοντος in ἐκλαμβάνοντας, e spiega il testo nel senso che *margherite sono coloro che accolgono gl' insegnamenti più occulti della religione* ecc. Questa, oltre che pone un accusativo a sè stante senza relazione di dipendenza ad alcun verbo, attribuendo il valore di margherite non a cose ma ad uomini, è senza dubbio falsa, perchè Metodio replicando appresso più volte l'obbiezione, come abbiám visto, attribuisce costantemente al suo avversario di aver preso per margherite *la dottrina dei misteri divini* (τὰ σεμνοπρεπεῖ καὶ θεῖα μαθήματα) e non mai τοὺς ἐκλαμβάνοντας ecc. Ci sembra, che dal detto sin qui apparisca manifesto, che il passo discusso non possa riportarsi ad altro che ad Origene, e quanto sia fondata sul vuoto l'opinione del Sathas, che cioè Fozio, o Metodio stesso, con le parole τοῦ ξενῶνος τὰ μυστικώτερα μαθήματα abbia accennato ai dialoghi di Metodio *soliti a recitarsi nel ξενών*!

Ma anche se, per impossibile, fosse vera l'ipotesi del Sathas, non perciò Metodio potrebbe considerarsi come fondatore del teatro cristiano, che ha contenuto e forma cotanto diversi dai dialoghi del Vescovo d'Olimpo. Tutto al più si potrebbe considerare il suo come un tentativo paragonabile a quello degli Apollinare, ma in altro campo e con diverse intenzioni, ma sempre nell'ambito della letteratura che prendeva la sua ispirazione, per quel che riguardava la forma, dalle antiche manifestazioni classiche. Tentativo, che, come si è visto, difficilmente si può ridurre al genere drammatico: ma anche ammesso che la riduzione sia possibile, si tratterebbe di un genere drammatico che non ha alcun punto di contatto con la forma del teatro sacro, quale si sviluppò nella letteratura bizantina. È però degno di attenzione il fatto, che molti concetti e anche delle frasi del Simposio, in lode della Verginità, passarono in seguito in

qualcuno dei drammi religiosi, rivestiti di nuove forme poetiche, come vedremo più tardi.



### § 3. — La *Θάλεια* di Ario.

Assai meno chiara si presenta la questione intorno all'opera di Ario, la *Θάλεια*. Sathas afferma senz'altro, che la *Θάλεια* fosse un drama liturgico: « ἡ *Θάλεια* ἀπετέλει τὸ κυρίως λεγόμενον λειτουργικὸν δράμα » (1). La prova, su cui si basa questa ipotesi, sarebbe l'accusa, ripetuta più volte da Atanasio, che Ario nella *Θάλεια* abbia imitato il poeta Sotade, mimologo di cattiva fama per l'oscenità dei suoi versi; se però la *Θάλεια* era paragonabile alle opere di Sotade, non poteva essere che un'opera drammatica, che veniva recitata nelle chiese ariane, in cui, come attestano parecchi storici, Ario avea introdotto orchestre rumorose e canti profani. Ma dalle parole e dai frammenti della *Θάλεια*, che S. Atanasio riporta, non si rileva affatto, che la *Θάλεια* fosse una vera opera drammatica, e tanto meno che fosse un drama liturgico.

Nell'epistola *de Synodis* Atanasio dice: « Ἀλλ'ἐκβληθεὶς καὶ ἐπιτριβεὶς Ἄρειος παρὰ τῶν περὶ Εὐσέβιον συνέβηκεν ἑαυτοῦ τὴν αἵρεσιν ἐν χάρτῃ, καὶ ὡς ἐν *Θαλείᾳ* ζηλώσας οὐδένα τῶν φρονίμων, ἀλλὰ τὸν Αἰγύπτιον Σωτάδην ἐν τῇ ἡθελῆ καὶ τῇ ἐκλύσει τοῦ μέλους, γράφει μὲν πολλά.... » (2). E altrove, con parole ancora più forti dice, che il « *maraviglioso Ario... rubacchiando molte cose da tutte le altre eresie, nel suo libro emulò le scurrili facezie del solo Sotade* » (3). Da ciò non si potrebbe rilevare altro, se non che nella *Θάλεια* vi erano dei versi, e questi versi imitavano il fare di Sotade.

D'altra parte lo storico Filostorgio, compendiato da Fozio, parlando di Ario non menziona affatto la *Θάλεια*, ma dice che egli compose dei canti per marinai, mugnai, viandanti e simil gente,

---

(1) SATHAS, op. cit., pag. ρμβ'.

(2) MIGNE, P. G., Tom. XXVI, col. 705.

(3) « Ὁ θαυμαστός Ἄρειος ... πλεῖστά τε τῶν ἄλλων αἱρέσεων ὑποκλέψας, τὴν τοῦ Σωτάδου μόνου γελοιολογίαν ἐζήλωσε ». S. ATH. *Oratio I in Arianos*, (MIGNE, P. G. Tom. XXVI, col. 20).

per trarre insensibilmente alle sue dottrine gli uomini ignoranti attirandoli col lenocinio del canto (1). Bisogna credere, che i canti di cui parla Filostorgio e quelli di cui parla Atanasio non sieno in conclusione che la stessa cosa: la famosa *Θάλεια*; poichè anche Atanasio ne parla come di canti destinati a gente dappoco: « *παρὰ μηδενὶ Θαλείας εὐρισκομένης, ἀλλὰ μηδὲ παρὰ τοῖς σπουδαίοις τῶν Ἑλλήνων, ἢ παρὰ μόνοις τοῖς ἄδοισι τὰ τοιαῦτα, παρὰ πρότον μετὰ χρό- του καὶ σκωμμάτων ἐν παιδιαῖς* » (2).

In che cosa consiste questa imitazione di Sotade che Atanasio rinfaccia continuamente ad Ario? Non certamente pel contenuto, poichè i frammenti che troviamo in Atanasio stesso, nulla hanno di drammatico o di scurrile all'uso sotadico, contenendo semplicemente delle affermazioni e delle dimostrazioni teologiche in senso ereticale e riguardanti la famosa questione.

Nemmeno per quel che riguarda la forma del verso, si trova nei detti frammenti alcuna traccia del metro Sotadico (3). Pare

---

(1) « Ἄρειον... ἄσματά τε ναυτικά καὶ ἐπιμύλια καὶ ὁδοιπορικά γράψαι, καὶ τοιαῦθ' ἕτερα συντιθέντα εἰς μελωδίας ἐντεῖναι, ἃς ἐνόμιζεν ἐκάστοις ἀρμόζειν, διὰ τῆς ἐν ταῖς μελωδαῖς ἡδονῆς ἐκκλέπτων πρὸς τὴν οἰκίαν ἀσέβειαν τοὺς ἀμαρτανότους τῶν ἀνθρώπων ». PHILOST. Lib. II, c. II, (MIGNE, *P. G.* Tom. LXV, col. 455).

(2) S. ATH. *Or. I in Ar.*, (MIGNE *P. G.* Tom. XXVI, col. 20). Queste parole di S. Atanasio non si confanno affatto ad un drama liturgico, per quanto eseguito da ariani. Anche Battifol suppone l'identità della *Θάλεια* con i canti popolari di cui parla Filostorgio. Vedi: BATTIFOL, *Littérature Grecque*, 3<sup>e</sup> éd. Paris, 1901, pag. 282.

Frammenti della *Θάλεια* si trovano nelle seguenti opere di Atanasio: *De decreto syn. Nic.*, — *De sent. Dionys.*, — *De episcop. Aeg. et Lib.*, — *Orat. I c. Arian.*, — *de Synodis Arim. et Seleuc.* (cap. 2-10). — Non è quindi esatta l'affermazione del Reich: « *Die Thalia des Arius ist freilich bis auf geringe Fragmente verloren gegangen* », (*Der Mimus I*, p. 139, not. 1).

(3). Sulle affermazioni di Atanasio e le osservazioni di Socrate e Sozomeno, che in ciò dipendono esclusivamente da Atanasio, LOOFS nella *Realencyklopädie für protest. Theolog. und Kirche*, 3 Aufl. (Leipzig, 1896), art. *Arianismus*, tentò di restituire in versi sotadici il principio dell'esordio della *Θάλεια* citato da Atanasio. Ma P. MAAS, *Die Metrik der Thaleia des Areios* (Byzantinische Zeitschrift — 1909 — pag. 511-515) ha provato che i frammenti della *Θάλεια*, tanto l'esordio, quanto il lungo capitolo delle *Βλασφημίας τοῦ Ἀρείου*, sono scritti in versi *esametri*. • *Uebrigens, conclude Maas, zweifle ich, ob Areios Sotadeen dichten konnte. Von dem letzten datierbaren lebendigen Vertreter der Polymetrie, Messomedes, ist er um zwei Jahrhunderte entfernt, von jenem Zeitpunkt,*

quindi che Atanasio nell'acrimonia della lotta abbia esagerato, e che l'imitazione di Sotade non si riferisse ad Ario nè perchè la Θάλεια fosse un drama, nè perchè i canti fossero in metro Sotadico, ma semplicemente per la intonazione popolare e leggera e pel valore morale di questi canti (1), che agli occhi di Atanasio erano ugualmente perniciosi quanto quelli di Sotade (2).

Che la imitazione Sotadica della Θάλεια non andasse oltre questo punto, si argomenta anche, come ha dimostrato il Reich (3), dall'analogia con Gregorio Nazianzeno, di cui dice uno scoliaste a proposito del suo Ὑμνος ἐσπερινός, che egli avesse imitato Sofrone: « Ἐν τούτῳ τῷ λόγῳ Συρακούσιον Σώφρονα μιμεῖται· οὗτος γὰρ μόνος ποιητῶν ῥυθμοῖς τισι κώλοις ἐχρήσατο, ποιητικῆς ἀναλογίας καταφρονήσας ». Anche Sofrone era un famoso mimografo, ma non perciò si voleva dire che il Nazianzeno avesse scritto dei mimi. Si

*nach dem ausser Hexametern, Pentametern, jambischen Trimetern und Anakreon-teen kein quantitativtires Mass mehr auftaucht, um kaum 90 Jahre, von den ältesten quantititätslosen Gedichten, denen des Gregorios von Nazianz, nur um eine Generation ».*

(1) *Was also den Areios mit dem Sotades verknüpft, muss etwas anderes gewesen sein als das Versmass. Nach Athanasios war es das κεκλασμένον καὶ θηλυκὸν ἦθος, die ἐκλυσις τοῦ μέλους, die γελοιολογία und der Titel, und davon brauchen wir dem Todfeind der Areios eigentlich nur das letzte zu glauben ».* MAAS, I. c, pag. 515.

(2) Così dopo il tratto già citato dell'*Epist. de Syn.* segue il lungo capitolo dal titolo: βλασφημίας τοῦ Ἀρείου, e contiene una professione di fede e una dissertazione sulle relazioni tra il Padre e il Figlio, giusta la dottrina ariana. (MIGNE, P. G. XXVI, col. 755-708). E nell'*Or. I in Ar.* S. Atanasio riporta il principio della Θάλεια, facendolo precedere da queste parole: « Ἡ μὲν οὖν ἀρχὴ τῆς Ἀρειανῆς Θαλείας καὶ κουφολογίας, ἦθος ἔχουσα καὶ μέλος θηλυκόν, αὕτη ». Il tratto non contiene che una vanitosa affermazione di Ario, il quale dice di avere ricevuta la sua dottrina da uomini sapienti e ispirati da Dio, concludendo: « τούτων κατ' ἔχονος ἦλθον ἐγὼ βαίνων δημοδόξως ὁ περικλυτός, ὁ πολλὰ παθὼν διὰ τὴν Θεοῦ δόξαν, ὑπὸ τε Θεοῦ μαθὼν σοφίαν καὶ γνῶσιν ἐγὼ ἔγων ». (MIGNE P. G. XXVI, 20-21). E più sotto ancora S. Atanasio esclama: « *Ecco quali sono le esecrande ed empissime facezie* (σπῶμματα φευκτὰ καὶ μεστὰ δυσσεβείας) *di Ario* », e cita delle affermazioni teologiche dell'eresiarca come questa: « Οὐκ ἀεὶ ὁ Θεὸς πατήρ· ἀλλ' ἦν ὅτε ὁ Θεὸς μόνος ἦν, καὶ οὕτω πατήρ ἦν ὑστερον δὲ ἐπιγέγονε πατήρ » ecc. E dopo una serie di simili affermazioni Atanasio conclude: « ταῦτα μέρη τῶν ἐν τῷ γελοίῳ συγγράμματι κειμένων μυθιδίων ἐστὶν Ἀρείου ».

(3) REICH, op. cit. pag. 137.



tratta in conclusione di strofe composte sul tipo delle canzoni profane, e che venivano poi ripetute dal popolo da pertutto. « *Così avvenne, osserva Reich, che, per fare disprezzare Ario dagli ortodossi, non solo si chiamarono strofe mimiche i suoi canti religiosi, ma anche si attribuì a lui come modello il poeta mimico Sotade che godeva pessima fama d'immoralità!* » Anche gl'inni ritmici del Nazianzeno avevano la forma delle canzoni popolari « *ma, poichè Gregorio era un padre della Chiesa dall'ortodossia immacolata, così era necessario assegnargli come modello un mimografo di ottima moralità, e questi era Sofrone* » (1).

È probabile che sieno state interpretate come un'affermazione del carattere drammatico della Θάλεια le parole seguenti di S. Atanasio: « *Τίς τοίνυν, τῶν τοιούτων καὶ τοὺς μέλους τῆς Θαλείας ἀκούσας, οὐ μισήσειεν ἐν δίκῃ παίζοντα τὸν Ἀρειον ὡς ἐπὶ σκηνῆς περὶ τοιούτων: Chi ascoltando queste cose e i canti della Θάλεια, non odierà a buon diritto Ario che si trastulla come fosse sulla scena intorno a simili argomenti?* » (2). Può darsi che da ciò sia nato l'equivoco; ma ad ogni modo, queste parole portano piuttosto a negare che quella di Ario fosse una composizione drammatica. Evidentemente Atanasio non avrebbe paragonato Ario, autore di un drama, ad un istrione che monta sulla scena - ὡς ἐπὶ σκηνῆς - per dirvi le sue facezie, ma l'avrebbe chiamato istrione addirittura e avrebbe tolta l'incomoda particella comparativa.

Dell'Ἀντιθάλεια, che si afferma opposta dagli ortodossi all'opera di Ario, nulla, come si è detto, si sa; è facile però congetturare, che, se pure esistette, dovette esser composta sullo stesso modello dell'opera a cui si contrapponeva.

Però, se neppure ad Ario spetta il titolo di fondatore del nuovo teatro cristiano, bisogna pur dire, che l'uso delle mimodie di argomento teologico e polemico, introdotto a quanto pare anche in chiesa insieme con l'orchestra, esercitò, come vedremo più sotto, una notevole influenza nel determinare il carattere e la forma del nuovo drama religioso-cristiano.

---

(1) REICH, op. cit. pag. 139-140.

(2) MIGNE, P. G. XXVI, col. 24.



#### § 4. Le testimonianze di Teofilatto Simokattes.

La testimonianza di Teofilatto Simokattes sarebbe certamente di grande importanza sulla esistenza di vere e proprie rappresentazioni sacre nel secolo VI, se i passi citati potessero interpretarsi nel senso ad essi assegnato da Sathas e da Krumbacher.

« *Il teatro sacro ecclesiastico*, dice Sathas, *era molto più antico del Crisostomo, e S. Agostino* (Sermo in S. Ciprianum, 5) *dice, che i cristiani* λιτανεύοντες παρίστων παντομιμικά δράματα. *Questa παντομιμική λιτανεία avea luogo forse in quella festa* (πανήγυρις) *istituita dall'Imp. Maurizio* (591) *nella Chiesa delle Blacherne, e da Simokattes viene chiamata ora* θεανδρικὸν μυστήριον (Lib. IV, 16), *ora* θεανδρική πανδοαισία (Lib. V, 16). *In questa circostanza si esponeva anche l'immagine del Cristo* ἐν μέσῳ τῆς Ἐκκλησίας τῶν τροπαίων τὰ σύμβολα ἐπὶ τῶν ὤμων περιφερόμενος (Lib. IV, 16)» (1). In questo periodo Sathas avvicina e confonde tra loro cose e notizie disparate, delle quali nessuna può, sia direttamente che indirettamente, riferirsi ad usanze sacro-dramatiche. Infatti nel primo passo citato delle Storie di Teofilatto (Lib. IV, 16) la frase θεανδρικὸν μυστήριον è usata in tali circostanze, da essere evidente, che si riferisca a nient'altro che al *mistero eucaristico*. Teofilatto narra le vicende della guerra persiana sotto l'Imp. Maurizio. Durante questa guerra la città di Martiropoli aprì le porte ai greci per opera del vescovo Domiziano, il quale, ciò fatto, riunì il popolo e i soldati vincitori in chiesa, per festeggiare il fausto avvenimento, e tenne loro una lunga ed enfatica omelia. Teofilatto riporta tutto il discorso del vescovo e poi aggiunge: « Ὁ μὲν οὖν ἱερεὺς σφαγιάσας τὸν ἄρτον, τὸν τε οἶνον ἱερουργήσας, τοῖς θεανδρικοῖς μυστηρίοις τὸ συνεληλυθὸς τῇ μεταλήψει ἡγάξεν » (2). Se pure il significato delle parole θεανδρικοῖς μυστηρίοις non risultasse abbastanza chiaro da tutto il contesto, basterebbe la frase «σφαγιάσας τὸν ἄρτον, τὸν τε οἶνον ἱερουργήσας»,

---

(1) SATHAS, op. cit. pag. τοῦ.

(2) ΘΕΟΦΥΛΑΚΤΟΣ ΣΙΜΟΚΑΤΤΗΣ, Ἱστορίαι. Ed. Car. De Boor., Lipsia, Teubner, 1887.

che riproduce quasi le parole liturgiche indicanti la consecrazione, per togliere ogni dubbio.

Ugualmente al mistero eucaristico si riferiscono il secondo passo (Lib. V, 16) citato dal Sathas e il termine *θεανδρική πανδαισία*. L'imperatore Maurizio era in guerra con gli Avari e voleva marciare in persona contro i nemici. I consiglieri, il patriarca, l'imperatrice, tutti lo pregavano di desistere dal proposito e di mandare invece i suoi generali; ma l'Imperatore dichiarò che non si sarebbe arreso che ad un avvertimento del cielo. E perciò passò tutta la notte nel tempio di S. Sofia aspettando una visione (1). E non avendone avuta alcuna, il giorno dopo si recò nella chiesa dedicata alla Madre di Dio fuori le mura (2) — *εἰς τὴν πρὸ τοῦ ἁστεως τῆς θεομήτορος οἰκίαν διημέρευε μυσταγωγούμενος*, — e quivi *τῆς θεανδρικῆς μετελάγχανε πανδαισίας* (3), « *ricevette il cibo divino* », cioè si ebbe la comunione eucaristica. Nè dunque i due termini, che Sathas riferisce come alludenti a rappresentazioni o pantomime sacre, possono in modo alcuno avere questo significato, nè i due passi, che li contengono, accennano ad avvenimenti di simil genere.

Il termine poi *πανδαισία* « *epulum* » nel linguaggio sacro bizantino è usato per indicare il *sacro banchetto*, e spesso è unito all'aggettivo *θεανδρικός* « *ad deum-hominem pertinens* » per specificare maggiormente di quale banchetto si parla, e così, e nello stesso significato, l'usa lo stesso Teofilatto nel Lib. V, 5, 11 (4).

La parola *μυστήριον* nel linguaggio liturgico greco equivale a *sacramentum* (5), e se veniva usata per indicare anche i *sacra-*

---

(1) « Τυχεῖν δὲ γλιχόμενος καὶ θείας τινὸς ἐποπτίας, συστρατευσόμενος, τὸ ὑπὸ Ἰουστινιανοῦ ἠκοδομημένον τοῦ αὐτοκράτορος, ἐς προσηγορίαν δὲ τῆς τοῦ Θεοῦ σοφίας τὸ ἱερὸν ἀνατίθεται. . . » Ib. pag. 219.

(2) Più sotto dice che questa chiesa era chiamata *ad fontem*: « ὁ δὲ νεὸς πρὸς τῇ πηγῇ καταλέγεται ».

(3) « *In aede Dei Matris ante urbem diem totum rebus sacris consumit, epuloque coelesti pascitur* ». Id. Trad. di PONTANO nel *Corpus Script. Hist. Byzant.* Ed. Bonn. pag. 237.

(4) Ed. *De Boor*, Id. pag. 198.

(5) Vi è ancora un'altra volta in Teofilatto la frase *θεανδρικὸν μυστήριον* (Libro I, 10, 3), e sempre nello stesso significato di comunione eucaristica. Lo storico descrive con lusso di particolari il matrimonio di Maurizio, e descrivendo la cerimonia fatta in chiesa, narra che il patriarca « *dopo avere con-*

*mentali* in generale (1), al VI secolo non poteva certo essere usata nel significato che acquistò più tardi la parola latina *mysterium* = *rappresentazione sacra* (2).

Che la λιτανεία, tanto come *supplicazione*, quanto come *processione*, abbia potuto fornire una delle tante occasioni alla liturgia di assumere forme drammatiche è probabile, come più in là vedremo, ma nello stesso modo come non si possono riferire ad una rappresentazione drammatica le parole θεανδρικὸν μυστήριον e θεανδρικὴ πανδαισία, così neppure le parole di Teofilatto che accennano all'immagine del Cristo esposta in mezzo alla Chiesa, hanno relazione alcuna con la festa - πανήγυρις - istituita da Maurizio nella Chiesa delle Blacherne. Le dette parole sono da Teofilatto messe in bocca allo stesso vescovo Domiziano nel discorso di cui sopra noi abbiamo parlato, tenuto in Martiropoli dopo la cacciata dei Persiani.

« *La festa è trionfale*, esclama il vescovo, - ἐπιβατήριος γὰρ ἡ πανήγυρις - *la patria e la fede sono salve: io vedo in mezzo alla chiesa il Cristo che porta sugli omeri i simboli della vittoria, la croce trionfale che ha sgominato i barbari* (3) ».

*giunte le mani degli sposi e avere augurato loro le benedizioni del cielo*, ταῖς κορυφαῖς τῶν βασιλέων τοὺς στεφάνους καθίδρυσε, τῶν τε θεανδρικῶν μυστηρίων μετέδωκεν, *secondo l'antica usanza dei cristiani* ». In seguito Teofilatto descrive l'accompagnamento degli sposi al talamo nuziale, e le feste fatte in città, in cui parla anche di rappresentazioni teatrali e giuochi d'ogni sorta, ma nulla dice che possa riferirsi a pantomime o simili cerimonie fatte in chiesa.

(1) « *Ce mot sert à désigner aussi quelques sacramentaux. La preuve en est dans le passage ou Théodore Studite, basant un argument de polémique sur le pseudo-Denys, se prend à parler des six mystères, qui sont, déclare-t-il, le baptême, l'eucharistie, la confirmation, l'ordre, la profession et les funérailles* ». PARGOIRE, *L'Église byzantine de 527 à 847* (Paris, 1905), pag. 326.

(2) « *On croit généralement que le mot mystère s'appelait ainsi, parce qu' il représentait le plus souvent les mystères de la religion. Il est possible aussi que ce mot, pris au sens dramatique, vienne, non pas du latin mysterium, mais du latin ministerium; signifierait ici fonction, représentation. En tout cas, il est certain que la confusion dut se produire de bonne heure entre le mystère dramatique et les mystères de la religion* ». PETIT DE JULLEVILLE, *Le théâtre en France*, not. à pag. 18.

(3) « Βλέπω Χριστὸν ἐν μέσῳ τῆς ἐκκλησίας τῶν τροπαίων τὰ σύμβολα ἐπὶ τῶν ὤμων περιφερόμενον· ὁ δὲ θρίαμβος ὁ σταυρός, δι' οὗ ξενηλατεῖται τὸ βάρβαρον, τὸ δὲ Ῥωμαϊκὸν εἰσποιλίζεται ». THEOPH. Ed. Bonn. pag. 199.

È noto che i Bizantini quando marciavano in guerra contro i barbari facevano precedere l'esercito da una croce (1) - qualche volta portarono seco la reliquia della croce ritrovata, secondo una tradizione, da S. Elena; - pare quindi, che la croce, di cui parla Domiziano, non fosse altro che la croce solita portarsi dalle truppe e che i soldati vittoriosi aveano, coi loro vessilli militari, condotta seco in mezzo alla chiesa.

E finalmente neppure le parole *drami pantomimici*, o altre equivalenti, si ritrovano nel passo di S. Agostino citato da Sathas, limitandosi l'oratore a ricordare, come molti anni prima fosse invalso in chiesa l'abuso, già eliminato, di passarvi la notte - forse della festa di S. Cipriano - cantando e danzando (2). È probabile, anche pel termine *saltatores* usato da S. Agostino, che si trattasse di una delle tante sètte di *entusiasti*, come ordinariamente venivano chiamati, e che pullulavano qua e là, come afferma Teodoreto (3). Di queste strane usanze noi ce ne occuperemo altrove, in quanto poterono influire sulle successive trasformazioni delle commemorazioni liturgiche; ma dal semplice ricordo di canti e danze fatte in chiesa abusivamente e senza carattere liturgico, non possiamo concludere senz'altro che in tali eccessi - notiamo bene, che S. Agostino li presenta come tali - ci fossero dei veri drammi per quanto pantomimici.

Dal sin qui detto possiamo concludere, che tutte le prove

---

(1) Così lo stesso Teofilatto (Lib. v, 16) descrivendo Maurizio che marcia contro i nemici, dice: « τὸ δὲ ξύλον τοῦ σταυροῦ τοῦ Χριστοῦ ἐς ὕψος ἐπὶ δόρατος χρυσοῦ ἀπεώρητο, καὶ προηγείτο τοῦ τε βασιλέως καὶ τῆς περιπόλου δυνάμεως ». Ed. Bonn. pag. 287.

(2) « Aliquando ante annos non valde multos etiam istum locum invaserat petulantia saltatorum. Istum tam sanctum locum ubi jacet tam Sancti Martyris corpus, sicut meminerunt multi qui habent aetatem, locum, inquam, tam sanctum invaserat pestilentia et petulantia saltatorum. Per totam noctem cantabantur hic nefaria, et cantantibus saltabatur. Quando voluit Dominus per sanctum fratrem nostrum episcopum vestrum, ex quo hic ceperunt sanctae vigiliae celebrari, illa pestis aliquantulum reluctata, postea cessit diligentiae, erubuit sapientiae ». S. AUG. In natali Cypriani M. cap. V. (MIGNE. Patr. Lat. XXXVIII, col. 1145).

(3) THEODORETI, *Haereticorum Fabulae*, Lib. IV, cap. XI (MIGNE, P. G., LXXXIII, col. 431).



addotte, onde affermare l'esistenza di un *teatro liturgico* o in altro modo *sacro*, dai primi tempi sino al sec. VI, non provano nulla. Ciò non esclude, che un teatro sacro abbia potuto realmente esistere in tale epoca, prova bensì che bisogna cercarne altrove le tracce, onde tentare di seguirne le trasformazioni e ricostruirne possibilmente le vicende.

Lasciando quindi da parte la ricostruzione tentata dal Sathas, e seguita dal Krumbacher, ma mettendone a profitto gli elementi e le indicazioni utili che via via andremo segnalando, rivolgeremo il nostro studio su quelle omelie che presentano tali caratteri da far supporre con buon fondamento, che sieno da ricercare in esse le tracce e i frammenti del drama liturgico bizantino e le lontane origini delle rappresentazioni sacre medievali.



## CAPITOLO II.

### Le origini delle rappresentazioni sacre.

#### § 1. — L'omelia sacra greca.

L'omelia o sermone fu sin dai tempi più antichi una delle parti più importanti della sacra liturgia. L'omelia dei primi secoli ebbe generalmente un'intonazione apocalittica e un contenuto prevalentemente morale (1), mentre l'insegnamento dottrinale preferiva la forma tradizionale dell'*epistola*, e l'apologia e la controversia quella del *dialogo* o del *trattato*. Ma a misura che l'azione liturgica prendeva forme più complesse, l'omelia vi perdeva la sua posizione primaria, a tutto vantaggio della commemorazione della Cena.

Sopravvenuto in seguito il periodo delle grandi contese dogmatiche, il sermone, pur conservando in massima il contenuto morale, divenne strumento efficace di lotta, e s'occupò a preferenza di argomenti esegetici e teologici con intonazione e scopo frequentemente polemico. Dell'omelia si servì sopra tutto l'esegesi biblica: largo campo in cui si esercitò la fantasia vigorosa e la meravigliosa potenza di analisi dei Padri, nella ricerca laboriosa di una larga base scritturale per le nuove affermazioni dottrinali. Le omelie di argomento esclusivamente morale diventarono più rare e per la maggior parte ispirate ad un rigido ascetismo monastico. Questo genere, inferiore al primo per originalità, è però molto utile per la storia delle diverse fasi dell'ideale ascetico e mistico nel cristianesimo dei primi secoli, e contiene spesso dipinture fedeli di

---

(1) Sul carattere morale della predicazione primitiva v. HARNACK, *La missione e propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli*, pag. 325 (Trad. it. P. Marucchi), Flli Bocca, Torino, 1906. Vedi pure nello stesso volume (lib. III, cap. I, pag. 238 e segg.) le notizie circa οἱ λαλοῦντες τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ, οἱ διδάσκαλοι καθολικοί ecc.

usi e costumi che gettano molta luce sulla storia della Chiesa di quei tempi.

Molto frequente era l'omelia commemorativa o laudatoria, che sarebbe, diciamo così, la lirica del genere; questa presenta una forma retorica più direttamente ispirata alle tradizioni dell'oratoria classica, con un contenuto molto vario che va dalle dimostrazioni dottrinali alle descrizioni poetiche, e dalle storie semplici ed ingenue dei Vangeli, alle leggende più complicate attinte alle correnti apocriefe e mitologiche. Il ciclo delle grandi feste ecclesiastiche, le diverse commemorazioni in lode di Maria, quelle dei Martiri e dei Santi offrivano un largo campo alla eloquenza dei vescovi e dei presbiteri della chiesa orientale.

Il secolo IV può chiamarsi il secolo d'oro dell'omelia greca. I quattro grandi oratori greci di quel secolo, Atanasio di Alessandria, Basilio di Cesarea, Gregorio di Nazianzo e, sopra tutti, Giovanni Crisostomo, rimasero, si può dire, insuperati. Per quanto il loro stile risenta più o meno della decadenza letteraria dell'epoca, e il pensiero nuovo, così complesso nella speculazione teologica, renda spesso inevitabile una forma involuta e le ripetizioni frequenti, pure questi oratori sono ammirevoli per una certa correttezza ed una sobrietà relativa, doti che armonizzano bene col carattere sacro del genere, ma che furono ben presto perdute dagli oratori che vennero dopo.

Nel secolo V, l'epoca delle accanite lotte cristologiche, l'elemento polemico prende addirittura il sopravvento: quasi ogni omelia, sia diretta a interpretare un testo scritturale, o a celebrare un mistero, o una commemorazione, non è che un pretesto per diffondersi in ampie dimostrazioni teologiche, che si riferiscono alla questione pel momento più in voga e che perciò più desta e appassiona le animosità delle scuole e dei partiti. Anche la forma risente profondamente di questo nuovo indirizzo, e allo stile ordinariamente misurato e composto degli omileti del sec. IV, succede uno stile pesante da polemica teologica, stile guasto dalla ricerca delle minuzie e delle preziosità del nuovo linguaggio scientifico, nello sforzo di creare una terminologia che precisi un pensiero ancora fluttuante, guasto poi ancor più dalla prolissità noiosa delle

analisi teologiche e delle ripetizioni stucchevoli di una retorica decadente. Ma nell'insieme, la produzione omiletica del sec. V non difetta di una certa vigoria oratoria e di slancio, alimentato per lo più dall'acrimonia feroce con cui si attaccano gli avversari.

Nel sec. VI l'omelia mantiene ancora il tono apologetico e polemico, mentre diventa generale il gusto delle amplificazioni, il periodare scontorto e prolisso, e soprattutto la predilezione per le antitesi continue, minuziose e qualche volta strane, di cui viene infarcita dal principio alla fine l'omelia. Tali caratteri di degenerazione e di barocchismo si accentuano sempre più nel sec. VII, tanto che i padri del Concilio Costantinopolitano, detto *in Trullo* (an. 692), dopo avere ricordato ai Vescovi il loro dovere d'istruire il popolo, specialmente la Domenica, impongono loro di non confidare nella propria esegesi, ma di fare ricorso ai commentari dei Padri, nello spiegare la Scrittura e i misteri della vita di Gesù.

Questa condanna, per quanto fatta con delicatezza, dei metodi di predicazione di cui doveano essere colpevoli molti dei presenti stessi al Concilio, era ben giustificata dalle stranezze di una esegesi caduta nel pettegolezzo e di una forma artificiosa che, nella sua meravigliosa verbosità, era vuota spesso di contenuto e di pensiero. Le lotte iconoclaste ridonarono all'oratoria un po' di vigore polemico e l'interesse del ragionamento. Ma la prolissità senza fine e il barocchismo della forma, anzichè sparire, si può dire che toccarono il colmo.

Un principio di reazione si ha nel sec. IX in cui gli oratori tengono presenti i precetti retorici della eloquenza greco-antica e i grandi oratori del IV secolo.

Ma dalla imitazione si passò facilmente a riprodurre sia nello schema, sia nella forma e negli argomenti le omelie degli scrittori anteriori, spesso copiandole con leggere modificazioni di stile e con amplificazioni di cattivo gusto. Altri poi, ricucendo tratti diversi di omelie di diversi autori su lo stesso soggetto, formavano dei zibaldoni, su cui talvolta, per dar loro maggiore autorità, mettevano il nome di uno dei più grandi oratori antichi. « *Da ciò il gran numero di omelie non genuine attribuite a vari Padri della chiesa, specialmente al Crisostomo, il primo retore dell'antichità*

*cristiana, di cui i Bizantini non si stancarono mai di tessere le lodi » (1).*

Oratori mediocri e senza nessuna originalità abbondano nei due secoli X e XI, e bisogna arrivare sino al secolo XII per trovare in Teofane Cerameo, Arcivescovo di Reggio in Calabria (2), un omileta greco degno di studio e di uno stile relativamente purgato, non ostante la prolissità, difetto perenne degli oratori bizantini di tutte le epoche.

## §. 2. — L'elemento drammatico nell'omelia.

Nel tempo stesso che l'omelia veniva perdendo il suo posto importante e primario nella liturgia, la semplice preghiera e la commemorazione eucaristica prendevano delle forme sempre più complesse, e attorno ad esse si moltiplicavano le cerimonie e i riti.

La Chiesa che si era arricchita di tutte le forme di vita spirituale già esistenti, che avea fatto proprio quanto nella filosofia greca poteva tornarle utile, che andava modellando la sua costituzione servendosi della costituzione imperiale, e nella sua legislazione seguiva le grandi linee del dritto Romano, volle anche nelle forme del suo culto imitare ciò che di più imponente e di più venerabile pareva esistere nei vecchi misteri, dando a tutto l'impronta del suo spirito e della sua dottrina. L'elemento simbolico-rappresentativo, introdotto nella liturgia, diede a questa gran parte della sua magnificenza e del suo carattere drammatico. Il sacerdote rinnovante il mistero della Cena, i ministri banditori del Vangelo, il coro che accompagna l'azione con un'alternativa di accenti musicali e di grave salmodia, tutto ciò assumeva il carattere di una vera commemorazione drammatica, per quanto avvolta nel simbolo e nel mistero.

Ma la voce viva di questa commemorazione era l'omelia :

---

(1) KRUMBACHER, *Byz. Litt.*<sup>2</sup> pag. 161.

(2) LANCIA DI BROLO, *Teofane Cerameo* (Appendice alla *Storia della Chiesa in Sicilia*, Vol 2º, Palermo, 1879).



era la voce dell'oratore che dall'ambone faceva rivivere nell'animo degli ascoltatori il personaggio, la scena che si commemorava: era la sua narrazione vivace e minuziosa che dava il significato al simbolo e l'espressione drammatica alla cerimonia. L'omelia laudatoria greca, sia che celebri la Vergine, i santi o i martiri, è essenzialmente storica. Ogni anno nella ricorrenza della festa, il popolo cristiano sentiva ripetere la stessa narrazione, la passione del martire, le gesta ascetiche del confessore, la nascita, la presentazione al tempio, l'annunciazione di Maria. Da ciò il carattere di uniformità e la stereotipata ripetizione schematica in tutta la numerosa serie delle omelie greche commemorative: ma da ciò altresì la grande familiarità che il popolo acquistava con tutte le tradizioni e le leggende sacre dell'antichità cristiana (1). — Dapprima l'elemento narrativo nelle omelie per le grandi feste ecclesiastiche si limitò di ordinario ad una ripetizione, su per giù fedele, dei diversi avvenimenti quali venivano descritti nei Vangeli, ai quali si faceva seguire un commento di carattere morale o dogmatico, secondo le circostanze.

Ma quando in seguito gli oratori si trovarono stretti da una parte dalle invadenti tradizioni popolari estranee ai Vangeli, e dall'altra dalle nuove esigenze delle polemiche accanite, cominciarono anch'essi ad arricchire la loro narrazione con particolari leggendari e a diluire in molte parole i brevi discorsi diretti del testo, mettendo in bocca ai personaggi sacri parole e concetti affini a quelli realmente espressi nelle Scritture, ma che si adattavano meglio alla interpretazione voluta dalla tesi difesa.

Questo nuovo orientamento dell'omelia, che comincia ad avvertirsi sin dal sec. V, si afferma positivamente ed ha il suo pieno sviluppo nei secoli VI e VII, poichè gli oratori messi una volta su questa china, non si arrestarono lì, e a poco a poco presero gusto a parafrasare in lunghi dialoghi i piccoli spunti dialogici del-

---

(1) In occidente invece i sermoni in cui domina l'elemento storico, sono molto più rari: ed è più per edificare ed esortare il popolo che l'oratore latino monta sul pergamo, anzichè per narrare la vita di Gesù e dei santi. Vedi: AMANN, *Le protévangile de Jacob* (Paris, 1910), pag. 147.

l'Evangelo, dando al sermone un carattere spiccatamente drammatico.

E quest'uso divenne più generale, quando, col prevalere delle opinioni vittoriose, il periodo più acuto delle lotte cristologiche diede giù, e gli oratori si videro via via venir meno ciò che fino allora avea formato la sorgente più feconda ed inesauribile dei loro argomenti, il motivo delle loro polemiche (1), e quindi si diedero — favoriti in ciò dal gusto decadente — alle amplificazioni più eccessive dei concetti e della forma.

E così a poco a poco i dialoghi introdotti nelle omelie divennero più lunghi e più complicati, e gli oratori non solo amplificavano quanto nel Vangelo era già in forma dialogica breve e ristretta, ma dramatizzarono la narrazione stessa.

A questo scopo attinsero largamente alle tradizioni ed agli apocrifi, in cui le fantasie delle prime generazioni cristiane si erano sbizzarrite creando, attorno alla vita di Gesù e alle sue dottrine, tutta una serie di narrazioni favolose, calcate in parte sui miti antichi, in parte dovute alle esagerazioni di una fede infantile, e in parte ancora alle speculazioni nebulose di sette semi-filosofiche e pseudo-cristiane.

E così i fedeli, assistendo alle sacre liturgie del tempio cristiano, non solo vedeano svolgersi sotto i loro occhi tutte le mistiche cerimonie, eseguite dal clero in abiti che aveano oramai assunto forme ed ornati speciali, tra i canti e le melodie dei cori e il succedersi di letture di antichi libri sacri e d'invocazioni solenni, di gesti misteriosi e benedizioni jeratiche, partecipando essi stessi al rito con le prostrazioni, le litanie e gli augurî di pace; ma ancora, tra la prima e la seconda parte della cerimonia, in

---

(1) Il gusto delle polemiche non fu mai perduto dagli oratori bizantini, e anche quelli della più tarda epoca si prendono spesso il gusto di confutare le dottrine degli antichi eretici, non ostante si tratti di questioni già da un pezzo sopite. Forse ciò era anche un effetto dell'abitudine da noi sopra accennata di mettere troppo a profitto, sino al plagio, le opere degli antichi oratori: bisogna pertanto aver presente questo fatto nel tener conto degli elementi dottrinali delle omelie anonime, per assegnarne l'epoca e l'autore, potendosi facilmente cadere in errore.

una lunga pausa assistevano alla narrazione vivace, fatta dall'ambone, di quel drama sacro, contenuto in germe nel Vangelo e dall'oratore svolto in tutte le sue parti, col dialogo movimentato e con i commenti e le osservazioni fatte per lo più sotto forma di invocazioni o esortazioni altolloquenti ai diversi personaggi che prendeano parte all'azione descritta.

Da ciò al drama liturgico e alla vera e propria rappresentazione sacra, che sostituiscono naturalmente all'unico oratore i vari personaggi, non c'era che un breve passo. - Venne dato questo passo? - La posizione era analoga, fatte le debite riserve, a quella della tradizionale cerimonia pagana, a cui si connette nella leggenda letteraria l'origine del teatro classico. Il famoso carro di Tespi su cui l'attore nelle commemorazioni bacchiche narra la vita e le gesta del dio, e che, dramatizzando sempre più la sua narrazione, finisce col mettere al posto dell'unico oratore i vari attori, ci presenta senza dubbio una situazione analoga a quella che noi abbiamo descritta.

Nessuna meraviglia che da identiche situazioni ne sieno venuti effetti simili, e che anche l'oratore cristiano, seguendo il naturale svolgimento delle cose, abbia pensato ad affidare le parti dialogiche della sua narrazione a personaggi diversi. Tanto più che i personaggi non occorre cercarli molto lontano, prestandosi benissimo all'uopo quelli stessi che eseguivano l'azione liturgica. Ma questo passaggio dell'omelia drammatica alla forma di vero e proprio drama venne determinato da una serie di cause che hanno una grande importanza nella storia di questo genere letterario. Il terreno era preparato da lunga mano, e accanto agli elementi costitutivi dell'essenza del drama, cioè il fatto e la narrazione di esso in forma dialogica, che abbiamo già nelle omelie, anche tutti gli elementi esterni di esso esistono da tempo nella liturgia: recitativi e canti a solo con recitativi e canti alterni, cori ed orchestre, gesti drammatici e processioni, acclamazioni e litanie (1): il tempo

---

(1) Sulle acclamazioni e la loro importanza come elemento preparatorio al drama, cfr.: SATHAS, op. cit. pag. τνθ' e segg.

era oramai maturo perchè sotto l'influenza di cause esterne tutti questi elementi si affrettassero a fondersi insieme, e il drama sacro si affermasse risolutamente nella letteratura religiosa dell'Oriente.

### § 3. — Il drama sacro poetico.

La passione per gli spettacoli, caratteristica del mondo greco-romano, non era certo venuta meno coll'affermarsi del cristianesimo. Invano i Padri in tutte le occasioni declamavano enfaticamente contro i pericoli e i mali del teatro e del circo, invano i concili faceano seguire condanne a condanne, proibizioni a proibizioni: tanto a Costantinopoli che a Roma e nelle altre città dell'impero, gli spettacoli teatrali formavano il maggior diletto di tutto il popolo. La tragedia e la comedia antica erano morte, ma il mimo popolare, leggiere e licenzioso era più che mai in vigore: gli spettacoli erano sempre affollati, e le canzonette e i *couplets* più felici delle operette divenivano popolari e correivano per tutte le bocche da una estremità all'altra dell'impero. Quando il cristianesimo cominciò a preoccupare seriamente l'opinione pubblica, anche il mimo ne fece oggetto dei suoi attacchi, e così, mentre nella Chiesa si veniva sviluppando indipendentemente il drama liturgico, fuori, nei teatri pagani, il mimo audace metteva in iscena argomenti cristiani volgendoli al ridicolo e travisandone i caratteri (1). Pare che non ci fosse modo migliore per eccitare la curiosità e il buon umore del pubblico, quanto il mettergli sotto gli occhi le più ridicole caricature dei misteri cristiani. Così, per la prima volta nella storia del mondo, i martiri e i misteri del cristianesimo furono trattati dramaticamente non per opera del clero, nè dei cristiani, ma per opera dei mimi pagani.

La lotta ingaggiata dalla chiesa cristiana contro il teatro non

---

(1) Vedi su questo argomento il lungo e minuzioso capitolo II di *Der Mimus*: « Christologische Ethologie und Biologie im Mimus », pag. 80-109, e la nota a pag. 854. Vedi pure: SATHAS, op. cit., pag. ρxxj.



approdava a nulla; nè a strappare il popolo dagli spettacoli pagani erano sufficienti gli spettacoli liturgici che frattanto si arricchivano di cerimonie e di canti: « *Si scenicae doctrinae delectant*, dice Tertulliano, *satis nobis litterarum est, satis versuum est, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae sed veritates; nec strophae sed simplicitates* » (1).

L'uso di cori alternati era antichissimo nella liturgia della chiesa: secondo Socrate l'istituzione rimonterebbe ad Ignazio di Antiochia; ma Teodoreto afferma, che esso fu introdotto nella chiesa greca da monaci siri verso l'anno 260 (2).

Ma la severa e troppo semplice liturgia primitiva, era ben lungi dal soddisfare i gusti teatrali del popolo: gli eretici, novatori anche in questo, mettendo da parte la rigida intransigenza degli ortodossi, introdussero in chiesa canti sacri popolari, orchestre rumorose e financo danze. Un noto canone del concilio di Laodicea proibisce l'uso di questa specie di laudi sacre (3), ed un altro canone dello stesso concilio ci fa sapere che era invalso l'abuso che anche persone estranee al clero salissero sull'ambone a leggere e cantare (4). Gli gnostici, specialmente della Siria, avevano introdotto in quella chiesa serie numerose di inni, di canti e dialoghi, e furono seguiti in quella via anche dagli ortodossi, per opera principalmente di S. Efrem.

(1) TERTULLIANO, *De Spectaculis*, c. XXIX, (MIGNE, P. L. I, col. 660). Lo stesso Tertulliano parlando delle agapi cristiane dice che, finito il pasto « *post aquam manulem et lumina, ut quisque de Scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medium Deo canere* » (*Apolog.*, Cap. 39. Ed. Vizzini, Romae, pag. 212). Queste improvvisazioni edificanti si connettono alle improvvisazioni profetiche dei primi tempi, ma pare che la melodia venisse già sin d'allora fornita da fonte pagana.

(2) Vedi: KRAUSS, *Histoire de l'Église*, Tom. I, pag. 200.

(3) Can. LIX: « Ὅτι οὐ δεῖ ἰδιωτικοὺς ψαλμοὺς λέγεσθαι ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ οὐδὲ ἀκανόνιστα βιβλία, ἀλλὰ μόνα τὰ κανονικὰ τῆς παλαιᾶς καὶ καινῆς Διαθήκης », (HÉFÉLE-LECLERQ, *Histoire des Conc.*, Tom. I, pag. 1025). Questi canti popolari che aveano in gran parte origine eretica, e si ispiravano facilmente alle leggende antiche cristiane, sono precursori della posteriore produzione innografica. Il concilio di Laodicea ebbe luogo tra il 343 e il 381.

(4) Can. XV: « περὶ τοῦ μὴ δεῖν, πλὴν τῶν κανονικῶν ψαλτῶν, τῶν ἐπὶ τὸν ἄμβωνα ἀναβαίνόντων καὶ ἀπὸ διφθέρας φαλλόντων, ἑτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ », HÉFÉLE-LECLERQ, *Hist. des conc.* Tom. I, pag. 1007.

Ario poi, come abbiamo visto, aveva addirittura fatto delle *mimodie* cristiane; ma gli ortodossi erano insorti energicamente contro tali audacie, considerandole come sacrilegî, e ostinandosi a voler costringere i cristiani a contentarsi dei salmi di David, come voleva il Crisostomo (1), e del simbolismo dei sacri misteri. Ma a poco a poco questa intolleranza si andò raddolcendo: l'ostinazione del popolo, che non sapea fare a meno degli spettacoli, rese indulgenti anche i più severi conservatori, e, mentre sotto l'impulso di questo bisogno l'omelia drammatica assumeva forme più pronunziate, le sorgeva e le fioriva accanto un altro genere di letteratura sacra, caratteristico nella letteratura bizantina: l'inno sacro di forme popolari. Pare che la forma poetica usata dagli Innografi derivi anch'essa dallo stesso tipo della poesia mimica.

È una strana ironia della storia, osserva il Reich (2), che gli ᾠσματα πορνικά, le ᾠδαὶ σατανικαὶ del Crisostomo, i canti mimici, derivati direttamente dalle antiche mimodie elleniche e dagli ᾠσματα ἰωνικά, fossero destinati a dare alla poesia sacra cristiana un grande impulso e a fornirle il tipo sia per la forma, che per la melodia.

Non è possibile allo stato attuale delle nostre cognizioni su questa poesia mimica popolare, poter assodare sino a qual punto essa influì nello svolgimento della innografia cristiano-bizantina. È certo però che agl'inni dei Melodi non è intieramente estraneo ogni elemento drammatico: molti di essi presentano anzi caratteri addirittura drammatici e molti punti di contatto con le laudi sacre, che fecero poi la delizia dei popoli occidentali nel basso medio-evo.

Specialmente gli Inni di Romano il Melode hanno un vivacissimo colorito drammatico, non tale però da giustificare il giudizio del Bouvy: « *che i suoi canti rappresentino l'inno liturgico, o piuttosto il drama religioso nella sua perfezione* » (3).

Questo carattere drammatico dell'inno era dovuto al fatto che nell'intenzione dei primi autori esso doveva, come osserva il Krum-

---

(1) REICH, *Der Mimus*, pag. 138.

(2) Ib. pag. 141.

(3) BOUVY, *Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*. Nîmes, 1886, pag. 367.

bacher (1), « *offrire al popolo un edificante compenso pel teatro e per il Mimo* ». Perciò, aggiunge Reich, dovendo offrire un compenso al Mimo, gl'inni ecclesiastici doveano pure a poco a poco avvicinarsi e assomigliarsi in qualche modo allo stesso (2). — Ma il solo avvicinamento non poteva soddisfare il gusto del popolo, nè distrarlo facilmente dai Mimi; d'altra parte non era più possibile trattenere sulla facile china l'impulso dato a rivestire di forme liturgico-dramatiche la storia cristiana, dando origine ad un vero e proprio Mimo sacro, cristiano e devoto, in opposizione a quello tradizionale, pagano e scollacciato. Per averlo, non occorreva altra cosa che fondere in un solo componimento l'omelia drammatica, che offriva tutto intiero lo schema del drama e anche lo sviluppo delle singole parti, con l'inno dalla forma vivace e popolare, che, frattanto era penetrato nella liturgia, non ostante le opposizioni dei più rigidi (3), e che, invadendo l'omelia, doveva dare al dialogo e ai cori il ritmo poetico e l'armonia suggestiva della rima.

Così, per quanto indirettamente, la rappresentazione sacra che sorge dalla liturgia si riannoda al Mimo per qualche parte della sua forma: e — ciò che è più grave — ugualmente dal Mimo deriva qualcuno dei suoi caratteri; infatti il drama sacro bizantino nella sua forma più sviluppata, quando non dipende più dall'omelia che per un legame accidentale e tradizionale, allora presenta non più solo dialoghi teologici e polemici, ma anche delle scene di un realismo efficace, crea dei caratteri in cui non manca, come vedremo più sotto, l'elemento comico. Questo elemento di arte popolare, così lontano dalle primitive concezioni teologiche e mistiche dell'oratoria greco-sacra, è dovuto ad una naturale influenza, anche se non confessata, del Mimo profano, di cui precisamente l'elemento realistico e comico era uno dei caratteri fondamentali.

---

(1) KRUMBACHER, *Byz. Litt.*<sup>2</sup> pag. 663.

(2) REICH, op. cit., pag. 140.

(3) La prima proibizione è quella del concilio di Laodicea che sopra abbiamo già rilevato. Più tardi il canto degl'Inni venne proibito nei monasteri di stretta osservanza d'Egitto, come un lusso pericoloso allo spirito, mentre in Cappadocia i monasteri furono precisamente centri di questa nuova poesia sacra. Vedi: KRUMBACHER, *Byz. Litt.*<sup>2</sup> pag. 662.

La fusione del cantico popolare con l'omelia drammatica avrebbe reso ancora più spiccato questo verismo del drama sacro, verismo che ne diventerà la caratteristica, piena di tanta ingenua bellezza, nelle letterature occidentali. Checchè ne sia di ciò, la fusione avvenne, e sta lì a dimostrarlo l'omelia detta di S. Proclo, che è un vero drama poetico chiuso in una cornice oratoria.

Del resto una simile fusione dell'inno e dell'omelia, benchè con altri intendimenti, era già avvenuta nella storia di un'altra letteratura cristiana che non era ignota ai bizantini: la letteratura siriana, l'influsso della quale, unito alle altre circostanze già accennate, non dovette essere completamente estraneo allo sviluppo completo del drama sacro poetico bizantino.

La letteratura siriana non è la creazione geniale di una nazione che si sviluppa progressivamente e possiede una tradizione continua; essa, dice Duval: « *germa comme un rejeton de la littérature sacrée de la Palestine, sur lequel se greffèrent les rameaux de la culture grecque* » (1).

Una delle creazioni della letteratura siriana fu l'omelia o discorso poetico, componimento di genere narrativo ed epico, che nulla, o molto poco ha di oratorio, e contiene invece inni e dialoghi di personaggi sacri riproducenti i soliti episodi dei Vangeli, con amplificazioni ed aggiunte di tradizioni popolari (2). L'affinità tra le omelie siriane di S. Efrem e di Narsai (3) e le omelie drammatiche

---

(1) DUVAL, *Littérature Syriacque*. Paris. 2.<sup>e</sup> ed., 1900, pag. 13.

(2) Bardesane, il celebre poeta del II secolo, è, come afferma S. Efrem, il creatore della poesia siriana. Le *omelie* erano scritte per le commemorazioni dei martiri e dei santi e per le grandi feste della chiesa, e qualche volta solo destinate a pie letture. Gli *inni* o, come li chiamavano i Siri, *istruzioni*, erano poesie di argomento didascalico, ma di andamento più spigliato che le omelie. In seguito i due generi omelia ed inno, si fusero nella *sougitha* = *cantico*, che è la forma più vicina alle omelie drammatiche greche. (DUVAL, op. c., cap. II, passim). I Padri Siri combatterono i loro avversari con le loro stesse armi: la musica e la poesia. Vedi: SATHAS, op. cit. pag. ρλ'.

(3) « *Le caractère distinctif de ces neuf cantiques (de Narsai) est la forme dialoguée. Après une courte introduction.... commence un dialogue entre deux personnages ou groupes de personnes; ainsi dans le cantique de la Nativité le dialogue a lieu entre la Sainte Vierge et les rois Mages; dans le cantique de l'Annonciation, entre l'Archange Gabriel et la Vierge Marie... Ces cantiques sont*



greche è evidente. Vedremo più in là, sino a qual punto arriva questa dipendenza delle greche dalle siriane: per ora ci basti osservare che questa dipendenza esiste e che i greci del sec. V ebbero conoscenza ed imitarono le omelie della letteratura sacra siriana.

Limitandoci alle opere di S. Efrem, il più grande scrittore siriano, basterà ricordare il panegirico di lui fatto da Gregorio Nisseno quasi suo contemporaneo, dal quale si rileva che le opere di Efrem erano già fin d'allora conosciute e studiate tra i greci (1). Sozòmeno afferma, che le opere di Efrem furono tradotte in greco mentre l'autore era ancor vivo, altri arrivarono persino a credere che qualcuna fosse stata tradotta da Efrem stesso (2). Certo la straordinaria ammirazione che i greci dimostrano, con parole qualche volta eccessive, per il grande scrittore siriano, dimostra che le sue opere erano ricercate attivamente, e che per conseguenza dovettero esercitare una notevole influenza sui generi affini della letteratura sacra greca.

#### § 4. — Le Omelie drammatiche e gli ἙΓΚΛΩΜΙΑ.

La prova più evidente della esistenza e del successivo sviluppo di questa drammatica sacra bizantina, si trova nelle stesse omelie drammatiche che noi oggi possediamo, per quanto ridotte di numero e guaste da profonde alterazioni: tuttavia noi possiamo ancora rilevare da esse le diverse fasi con cui dalla forma narrativa si passa alla forma dialogica, e dal dialogo semplice e primitivo al dialogo più complesso e alla situazione drammatica.

---

*des petits drames d'une vive allure et empreints d'une certaine grâce; ils rappellent ces drames religieux du moyen âge dans lesquels les principaux actes de Notre Seigneur et de la Vierge étaient mis en scène*», DUVAL, op. c. pag. 24.

(1) MIGNE, P. G., XLVI, col. 819. Gregorio afferma di aver letto le opere di S. Efrem, e siccome è certo che egli non conoscesse il siriano, non potè leggerle che nelle traduzioni greche.

(2) SOZOMENO, *Stor. Eccl.* III, 16. La questione se S. Efrem tradusse da sè le sue opere in greco, è stata a lungo discussa. Pare che egli non conoscesse a sufficienza il greco per fare simile lavoro, ma è indubitato che la traduzione greca venne fatta mentre egli era ancor vivo. Vedi l'Introduzione (pag. XVIII-XXVI) del Lamy alla sua edizione delle opere di S. EFREM, *Hymni et sermones*, Mechliniae, 1886-1889.

Le più antiche e più semplici omelie drammatiche non risalgono, come appresso vedremo, oltre il sec. V, non ostante qualcuna sia attribuita ad autori anteriori; e le più recenti nella loro prima redazione non vengono oltre il secolo IX, sebbene non manchino di esse delle redazioni posteriori anche al sec. XI.

Bisogna notare fin d'ora, che il drama sacro bizantino rimase a lungo chiuso nell'omelia senza formare un genere a parte, limitandosi ad essere solo una varietà del genere oratorio.

Il dialogo è sempre preceduto, intercalato e seguito da tratti oratori che completano il pensiero, traggono le osservazioni morali o dottrinali dalla narrazione, stabiliscono un nesso tra le diverse parti del dialogo stesso. Ed è nella loro qualità di omelie che questi dialoghi ci vennero conservati nelle raccolte di sermoni e di agiografie (πανηγυρικά), di cui facevano uso le chiese per le letture solite nella ufficiatura.

L'omelia drammatica venne così ad essere costituita da due parti: d'un nocciolo drammatico in forma di dialogo, che su per giù si conservò sempre uguale, e dei tratti oratori, i quali furono più facilmente soggetti a variazioni, secondo il gusto e l'abilità dell'oratore del momento, o del compilatore-trascrittore del codice. Da ciò le differenze tra i vari codici, e da ciò pure in essi la diversa attribuzione delle omelie ad autori diversi.

Il fatto che questo primo drama sacro bizantino resta chiuso nella omelia, e la necessaria conseguenza che esso non perde il suo carattere liturgico, ci spiegherebbe anche il silenzio che intorno ad esso troviamo quasi assoluto nei numerosi cronisti e storici di quei tempi. La parte dialogica nata e sviluppata lentamente in seno all'omelia, non prese allora le proporzioni e l'atteggiamento di un drama indipendente, nello stesso modo come l'azione che potè accompagnare il dialogo non uscì dalla classifica generale di azione liturgica; e considerata come tale, non potè essere oggetto di speciali attenzioni da parte dei cronisti. Però non manca nella liturgia greca qualche traccia che potrebbe guidarci a delle importanti conclusioni.

In certe determinate feste, si ritrovano nella ufficiatura una serie di Inni che vanno sotto il nome di ἐγκώμια e che accompagnano

un'azione liturgica di carattere spiccatamente drammatico. Caratteristica tra queste è la funzione detta del τάφος che ha luogo il Venerdì Santo, e che fu descritta a lungo nel fascicolo VI dalla pregiata Rivista « *Roma e l'Oriente* » :

« *La funzione del τάφος viene celebrata con pompa tutta speciale e con riti e cantici che richiamano alle mente Cristo desposto dalla Croce; e quasi ti sembra di trovarti presente alle pietose scene che si svolsero per la sepoltura del Signore, grazie all'azione liturgica che si svolge in perfetta armonia all'elemento innologico e narrativo. Ciò che imprime un carattere tutto particolare a questo Matutino è il sepolcro di N. S. che si vede collocato nel centro della Chiesa. Nel Vespero precedente dopo la lettura del Vangelo in cui si racconta l'opera pietosa di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo che deposero Gesù dalla Croce, si assiste ad una processione che muove dal Vima che secondo il rito rappresenta il calvario. Muovono in prima fila uno stuolo di cantori, di chierici con torchi accesi, con flabelli, cui vengono dietro i Diaconi che vanno incensando l'immagine rappresentante il cadavere del Redentore portato dai sacerdoti. La processione si ferma nel mezzo della chiesa; i cantori si dispongono attorno al Sepolcro ivi preparato, e quivi, dopo compiuti dai sacerdoti tre giri attorno ad esso, viene deposta la sacra immagine. Intanto i cantori proseguono i canti degl'Inni relativi al fatto della deposizione, mentre uno dei celebranti sparge fiori odorosi sul τάφος. La sera ha luogo il Matutino che contiene la cerimonia più importante intorno al τάφος.*

» *Due diverse funzioni sono proprie di questo Matutino: il canto degl'Inni, chiamati ἑγκώμια, attorno al τάφος, e la processione del Cristo morto per le pubbliche vie. Dopo che è stata recitata la parte cosiddetta proemiale del Matutino, il Clero esce dal Vima, rivestito dei sacri paludamenti e si dispone attorno al sepolcro, mentre il vescovo, o chi presiede alla cerimonia va incensando il τάφος, il Clero e i fedeli. Intanto comincia il canto del Salmo 118, Μακάριοι οἱ ἄμωμοι... che viene recitato dal Clero diviso in due cori, un versetto per ciascun coro. Ad ognuno degli στίχοι del Salmo è unita una strofa del lungo inno degli Ἑγκώμια: e le varie strofe di questo sono alternate dai versetti del salmo in modo che il nu-*

mero dei versetti corrisponde esattamente col numero delle strofe. Il lungo salmo è diviso in tre parti di quasi uguale estensione, che si chiamano στάσεις: dopo ciascuna στάσις viene incensato nuovamente il τάφος. In relazione al salmo, gli Ἐγκώμια sono parimenti divisi in tre στάσεις, e ciascuna di queste si differenzia dalle altre per la struttura ritmica e pel canto per dare una qualche varietà a quella prolissa recitazione. Verso la fine degli Ἐγκώμια, al canto della strofa: Ἐβράναν εἰς τὸν τάφον αἱ μυροφόροι μύρα πρῶτ' ἐλθοῦσαι, che si ripete per tre volte, il primo celebrante versa gli aromi od essenze odorose sull'immagine del Cristo, a ricordo degli aromi e unguenti preziosi preparati dalle pie donne pel cadavere del Signore. A chiusa degli Ἐγκώμια seguono altre strofe, che vengono dette Εὐλογητάρια ed Ἀναστάσιμα dal tema della resurrezione che esse trattano. Indi si svolge il resto del Matutino; al termine della grande Dossologia s'inizia la processione, ecc.» (1).

Altri ἔγκωμια del tipo di questi sopra descritti, si trovano nei codici, e soltanto in onore della B. Vergine e di S. Giovanni Battista. Questo fatto, che cioè gli ἔγκωμια si limitano soltanto alle persone del Battista e della Vergine e alla commemorazione della passione di Gesù, è sintomatico, considerando che — come vedremo più in là nell'analisi dei frammenti drammatici — il ciclo drammatico bizantino si appoggia precisamente e quasi esclusivamente su questi tre personaggi sacri: Maria, per la parte attiva che ha nella Incarnazione del Verbo (scena dell'Annunciazione, dialogo con Giuseppe, con la voce di Dio, scena della Natività, ecc.); il Battista, che pel primo annunzia la venuta del trionfatore (scena del Battesimo, scena dell'Inferno, ove il Battista annunzia ai Patriarchi che è giunta l'ora della liberazione, ecc.); il Cristo, che domato apparentemente dalla morte, trionfa del Demonio, dell'inferno e della morte stessa (scena della Passione, discesa all'Inferno, liberazione dei Patriarchi, ecc.). Certamente questa corrispondenza tra i personaggi a cui sono dedicati gli ἔγκωμια ad esclusione di altri, e quelli su cui poggia tutto il drama sacro bizantino è assai signi-

(1) « L'Ὁρθρος del Sabato Santo ». *Roma e l'Oriente*, Anno I, Fasc. VI, pag. 362 e segg.



ficativa; ed ugualmente significativa è la circostanza, che la commemorazione della passione e della sepoltura di Gesù, fatta negli ἐγκώμια e nel resto del citato matutino che si canta la sera del Venerdì Santo, non dia luogo ad una ufficiatura esclusivamente penitenziale, come sarebbe opportuno per una ufficiatura che, ricordando l'ultima fase del grande drama che si svolse attorno a Gesù, deve suscitare sentimenti di pietà e di mestizia. *« Invece, a lato della commemorazione storica, che dà all'ufficiatura un'impronta speciale, per cui giustamente andrebbe assegnata alla categoria di quelle che sono dette catanictiche (penitenziali); si rileva in essa un altro aspetto che c'induce a classificarla in un genere ben diverso: giacchè alla considerazione pietosa del cadavere di Cristo, si trova associato il pensiero di magnificare il trionfo che il Salvatore ha riportato con la sua morte sull'impero del demonio, del peccato e della morte stessa. Non è più soltanto l'uomo dei dolori, fattosi vittima in espiatione dei peccati del mondo, che viene proposto all'adorazione, ma l'Uomo-Dio che nella lotta ingaggiata ha trionfato sul potere delle tenebre, che ha liberato gli uomini dalla schiavitù del demonio, li ha riconciliati con Dio riacquistando per loro il dritto al paradiso. Insomma unitamente agli argomenti propri delle ufficiature di penitenza, vi si trovano innestati quelli che contribuiscono a fomentare piuttosto sentimenti di letizia, e danno al Matutino il colorito di una ufficiatura propriamente encomiastica e quasi festiva »* (1).

Or questo doppio carattere della ufficiatura, risponde esattamente alla situazione drammatica dell'ultima parte della trilogia di cui, come vedremo, troviamo frammenti nelle cosiddette omelie Eusebiane. Il drama mette rapidamente sotto gli occhi alcune scene della passione, e poi si ferma a lungo sulla scena dei patriarchi e sulla loro liberazione, con cui Gesù trionfa del demonio e dell'inferno, trionfo che perciò non è rappresentato direttamente dalla Resurrezione, elemento che resta estraneo quasi completamente al drama ed è secondario negli ἐγκώμια, ma dalla liberazione stessa di Adamo e dei Patriarchi.

« Κύριε Σωτήρ μου, canta il coro, ἐξόδιον ὕμνον καὶ ἐπιτάφιον

---

(1) Art. cit. pag. 265.

ὥδ' ἦν σοι ἄσομαι πῶ τῇ ταφῇ σου ζωῆς μοι τὰς εἰσόδους προξενήσαντι, καὶ θανάτῳ θάνατον καὶ ἄδην θανατώσαντι ».

Ed è per questa liberazione che l'ἀκολουθία assume un carattere quasi festivo:

« Σήμερον συνέχει τάφος τὸν συνέχοντα παλάμη τὴν κτίσιν· καλύπτει λίθος τὸν καλύψαντα ἄρετῇ τοὺς οὐρανούς· ὑπνοῖ ἡ ζωή, καὶ ἄδης τρέμει, καὶ Ἀδὰμ τῶν δεσμῶν ἀπολύεται. Δόξα τῇ σῇ οἰκονομίᾳ, δι' ἧς τελέσας πάντα, σαββατισμὸν αἰώνιον ἐδωρήσω ἡμῖν ὡς Θεός », ecc. (1).

Gli altri ἐγκώμια in onore della Vergine e di Giovanni Battista non sono adottati universalmente nella liturgia greca: essi però sono stati composti sul tipo degli ἐγκώμια del detto Matutino, ed hanno quindi ugualmente una forma narrativa encomiastica con passi deprecativi qua e là.

Questi ἐγκώμια sono di data piuttosto recente: ve ne sono anche del sec. XVIII, ma i più antichi risalgono al sec. XIV (2). La formazione di questo genere liturgico risale quindi al periodo in cui il drama sacro si svincolava completamente dalla liturgia, uscendo dalla chiesa nelle piazze e nelle vie; periodo in cui, appunto perciò, la liturgia dovette ritornare a forme più sobrie, pur non riuscendo a cancellare interamente ogni traccia dell'elemento drammatico, che avea generato dal suo seno. Ma il titolo di ἐγκώμια fu creato in questo

(1) « La santa e grande Settimana nella Chiesa Greca », *Roma e l'Oriente*, An. I, Fasc. VI, pag. 356 e 358. Grottaferrata, Aprile 1911.

(2) Ἐγκώμια εἰς τὴν Θεοτόκον e εἰς τὸν Πρόδρομον si hanno nei seguenti codici: Cod. Ath. 782 (sec. XVII): Μακαριστάρια φαλλόμενα εἰς τὸν ἐπιτάφιον τῆς ἁγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου; Cod. Ath. 1627 (sec. XVII) Ἐγκώμια φαλλόμενα εἰς τὴν Ὑπαπαντήν; Cod. Ath. 2548 (sec. XVIII): Ὑμνοὶ ἐπιτάφιοι φαλλόμενοι ἐν τῇ ἀγρυπνίᾳ τῆς κοιμήσεως τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, composizione di Καισαρίου Δαπόντες; Cod. Ang. gr. 7 (B. 5, II—Membr. sec. XIV) fol. 2, riporta solo il primo versetto di ogni στάσις degli ἐγκώμια εἰς τὴν κοιμήσιν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου; Cod. Palat. 138, fol. 51: Μακαριστάρια φαλλόμενα εἰς τὴν κοιμήσιν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, comprende il testo intiero di tutte le tre στάσεις; Cod. CXXVI, Bib. Marciana fol. 91: Μακαριστάρια φαλλόμενα εἰς τῆς ἀποτομῆς τοῦ τιμίου προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ Ἰωάννου μετὰ τοῦ ἁμώμου (Sal. 118). Πόλημα κύρ. Μανουὴλ τοῦ Μαζάρι, (sec. XV o XIV). Debbo queste notizie sugli ἐγκώμια alla cortesia del dotto bizantinista D. Sofronio Gassisi di Grottaferrata, a cui porgo i miei più vivi ringraziamenti. Tutti questi ἐγκώμια hanno però dal nostro punto di vista poca importanza, essendo tutti componimenti fatti ad immagine di quelli del Matutino del τάφος, e non avendo in sè elementi anteriori ad esso.

periodo per designare precisamente questi componimenti speciali, oppure già preesisteva e veniva applicato ai componimenti drammatici sacri, e poi rimase ad indicare questi inni che presero il posto del drama, separatosi oramai dalla liturgia? In altri termini, può darsi che il drama sacro, quando per le successive evoluzioni perdette il carattere principale di omelia e non potè più perciò ritenere intieramente il nome, abbia assunto quello di ἐγκώμια, specialmente avuto riguardo alla sua forma poetica?

Non intendiamo con ciò, dire che tutti gli ἐγκώμια fossero dei drammi sacri o delle omelie drammatiche, poichè la parola continuò pure ad indicare, come prima, un certo genere oratorio laudativo: ma è certo, che prima delle persecuzioni iconoclaste, la parola ἐγκώμια serviva pure ad indicare una funzione sacra, più o meno liturgica, speciale, che non si può confondere in modo alcuno colla recita di un'orazione del genere omiletico suddetto.

Abbiamo tra gli altri un passo del cronista Teofane il Confessore, vissuto ai tempi dell'Imp. Costantino Copronimo (741-775), che è molto esplicito (1). Accennando alla festa - πανήγυρις - istituita nella Chiesa delle Blacherne da Maurizio Imperatore, della quale abbiamo parlato a proposito del passo di Teofilatto Simokattes (pag. 19), Teofane si esprime così: « Τῷ δ' αὐτῷ ἔτει κατέδειξεν ὁ Βασιλεὺς Μαυρίκιος, γενέσθαι εἰς τὴν μνήμην τῆς ἁγίας Θεοτόκου τὴν λιτὴν ἐν Βλαχέρναις, καὶ ἐγκώμια λέγειν τῆς Δεσποίνης, ὀνομάσας αὐτὴν πανήγυριν: lo stesso anno (580) l'Imp. Maurizio ordinò, si celebrasse alla memoria della santa Madre di Dio, una supplicazione alle Blacherne, e che si recitassero gli ἐγκώμια della Signora, e chiamò questa (festa) πανήγυριν » (2). Questa festa continuò poi a celebrarsi ogni anno. In che cosa consistessero questi ἐγκώμια di cui Teofane parla come di cosa notissima ai suoi tempi, egli non lo dice, ma a giudicare da ciò stesso che ne fa una menzione speciale, si può affermare, che non si trattasse della omelia laudatoria nella forma usuale, la quale, come quella che faceva parte integrante della

(1) KRUMBACHER, B. L.<sup>2</sup> pag. 342.

(2) ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ, Χρονογραφία. Ex rec. Joan. Classen. Bonn. 1839. (Corpus Scrip. hist. Byz. Vol. I. pag. 410).

funzione liturgica di ogni Domenica e di ogni festa, non avrebbe potuto richiamare l'attenzione dello scrittore, tanto da ricordarla come cosa straordinaria.

D'altra parte noi troviamo, che parecchie tra le omelie drammatiche, anche nella forma in cui ci sono pervenute, conservano il titolo di *ἐγκώμιον*: e specialmente questo titolo lo si ritrova in quasi tutti i codici per l'omelia attribuita a S. Proclo, la quale è la sola in cui troviamo i più larghi frammenti poetici del drama sacro bizantino nella sua forma più progredita.

Riconosciamo che anche questo indizio per sè non è decisivo; ma tutti i diversi indizi a cui abbiamo accennato, messi insieme, dànno certamente una buona probabilità alla nostra ipotesi, che il drama sacro bizantino nel periodo anteriore all'Iconoclastia, se ritenne dapprima, per ragioni dipendenti dalla sua origine, il nome di *omelia*, in seguito, dopo la sua fusione con gli elementi drammatici e la forma poetica dell'Inno, prese da questi anche il titolo di *ἐγκώμιον*.

Allude quindi ad un componimento di indole sacro-drammatica il passo di Teofane? Può darsi: ad ogni modo che al 580 si potesse recitare in una chiesa di Costantinopoli una omelia drammatica con pluralità di personaggi, non era cosa che potesse fare ai contemporanei l'impressione di audace novità, sia che si trattasse di semplice recita senza alcun accompagnamento di azione, sia che anche questa andasse di pari passo con la recita.

## § 5. — Tradizioni di usanze drammatiche.

Il periodo in cui il drama sacro bizantino ebbe il suo pieno sviluppo va dal VI al VII secolo. Tuttavia bisogna confessare che noi non troviamo alcun cenno esplicito di una simile usanza nei canoni del Concilio in Trullo (692), l'unico Concilio che in questo periodo si occupasse diffusamente di questioni disciplinari e liturgiche. Vi sono certo delle disposizioni che forniscono indizi non disprezzabili, ma sono redatte in forma così generale, da non poterne trarre in modo alcuno un'affermazione sicura. Così il can. 19, in cui il Concilio ricorda ai Vescovi il loro dovere di predicare e



di seguire nei loro comenti i Padri; il can. 64, in cui si ripete la proibizione del Laodicensi circa il divieto di salire all'ambone per i non chierici; il can. 70, in cui si proibisce in modo assoluto alle donne di aprir bocca nelle funzioni liturgiche; e principalmente il can. 75, in cui si ordina ai cantori di evitare le arie profane, di non forzare troppo la voce e di non gridare (1). Specialmente il canone che riguarda le donne, se potesse interpretarsi nel senso di proibizione fatta ad esse di partecipare in qualsiasi modo alle cerimonie del rito, avrebbe un gran peso; poichè la detta proibizione, non potendosi mai riferire ad una partecipazione delle donne all'azione strettamente liturgica, ci farebbe supporre che queste prendessero parte sia soltanto con parole, o anche con l'azione, a questi dialoghi intercalati alle omelie. Ma checchè ne sia di ciò, il silenzio del Concilio non distrugge il fatto; e del resto possiamo spiegarci questo silenzio riflettendo che la recita delle omelie drammatiche, come cosa riservata

---

(1) Sul canone 82 di questo Concilio, D'ANCONA (*Orig. del T. It. I, p. 44*) osserva: « *Sull'antichità dei drammi liturgici è ben difficile affermare alcunchè di certo, diremo soltanto che il Magnin non esita a far risalire gli Uffizi drammatici ad un'epoca assai remota, ricordando l'editto del Concilio Costantinopolitano, nel quale i Padri, per timore che il dogma della umanità di Cristo non avesse a svanire tra le sottigliezze del simbolismo orientale, ordinarono che il Redentore si rappresentasse humana forma anche negli episodi dolorosi della passione, dal che avea rifuggito sino allora la liturgia insieme e l'arte nelle sue varie manifestazioni* ». — Non mi pare che il Magnin (*Jurnal des Savants*, 1860, pag. 528) si riferisca direttamente alle origini dei drammi liturgici ricordando il canone del Trullano: ad ogni modo il detto canone non è in alcuna guisa suscettibile di una interpretazione che possa farci pensare a un qualsiasi accenno a funzioni liturgiche. Il Concilio si occupa in questo canone delle immagini di devozione (siamo alla vigilia dell'eresia iconoclasta), e dopo avere condannato i quadri licenziosi e profani, i Padri raccomandano le sante iconi. E a questo proposito danno delle indicazioni speciali, ordinando che nel riprodurre l'immagine di Giovanni Battista in atto di additare colui che è venuto a riscattare i peccati del mondo, si dovrà dipingere il Cristo sotto forma di uomo e non sotto quella di agnello. Il Concilio voleva evitare che, a furia di rappresentazioni simboliche, la figura del Cristo non avesse a perdere la sua personalità storica e reale. È inesatto poi, che sino al sec. VII l'arte avesse rifuggito dal riprodurre i dolorosi episodi della passione. Nel sermone di Gregorio di Nissa, περί θεότητος ecc., si legge questo periodo: « Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους, καὶ οὐκ ἀδυνατοὶ τὴν θεὸν παρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ὑπ' ὅψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν ». E questa testimonianza del Nisseno venne menzionata dal II Niceno come prova dell'antichità delle immagini del Cristo paziente. Vedi: MANSI, *Collec. Concil.* Tom. XIII, pag. 10.

a poche e speciali solennità, non alterava in nessun modo la liturgia ordinaria, e che non suscitava le recriminazioni di alcuno, non potendo avere agli occhi dei Padri il carattere di abuso che acquistò più tardi, quando vi s'intrecciarono sinanco danze e canzoni oscene. Del resto al sec. VII i costumi erano molto cambiati, e l'insieme dei canoni disciplinari del Trullano ci si presenta come ispirato ad indulgenza, se paragonato con le disposizioni dei Concili precedenti. Certo, non si era più al sec. IV, in cui si poteva accusare il Crisostomo in un Concilio, di usare nei suoi sermoni espressioni della poesia pagana, come, p. e. « *Io sono infiammato d'amore* », e l'accusa, per quanto fatta da astiosi nemici, poteva esser presa sul serio! (1). E finalmente i Padri del Trullano non avranno trovato nulla a ridire a proposito dei diversi personaggi dell'omelia drammatica, ricordando che non era nuovo l'uso che l'omelia non venisse fatta da un solo, ma da più oratori. Infatti nell'antica liturgia non solo il Vescovo, ma tutti i presbiteri presenti aveano il dritto di prendere la parola, quando avessero voluto, durante il tempo consacrato alla omelia (2); e ciò di fatto si praticava in molte chiese e tra le altre a Gerusalemme (3).

Ma il dialogo drammatico era accompagnato anche dall'azione? È certo che l'azione liturgica col suo complicato simbolismo avea preso sin dai tempi più antichi un atteggiamento drammatico; ma non pare, che accanto all'azione strettamente liturgica ci fosse un'azione drammatica, divisa nettamente da quella, e che accompagnasse i dialoghi in modo indipendente dalla liturgia. L'opinione più probabile è, che l'azione fosse unica e tutta considerata generalmente come liturgica, tanto le parti simboliche, riti e cerimonie della Chiesa antica, quanto le parti drammatiche, superfetazioni liturgiche, nate attorno ai dialoghi nello stesso modo come questi erano nati dalle omelie. Tanto almeno ci fanno pensare gl'indizi che troviamo qua e là di

---

(1) Il vescovo Isaacio presentò tali accuse nel Concilio *ad Quercum* (403), invitando Giovanni « *a spiegare tali espressioni, perchè la Chiesa ignora un simile linguaggio* ». HÉFÉLE-LECLERQ, Tom. II, p. I, pag. 148.

(2) DUCHESNE, *Origines du culte chrétien*, pag. 57. Quest'uso è attestato dalle *Constit. Apost.* II, 7.

(3). Se ne parla nella *Peregrinatio Eucheriae*. Vedi: DUCHESNE, *ib.*

simili derivazioni liturgiche. Già sin dai suoi tempi il Crisostomo, parlando dei canti liturgici, lamentava, che non solo il ritmo ed il canto fossero modellati sulla musica profana, ma che pure i cantori riproducessero le movenze, i gesti, la mimica dei cantori da teatro (1). E accanto alle movenze e ai gesti teatrali anche la danza penetrò nella liturgia.

Abbiamo già accennato alla setta degli *entusiasti*, dei quali narra le strane usanze Teodoreto (2). Ma lo stesso autore parla anche di un'altra setta detta dei *Meleziani*, perchè avea preso origine dal vescovo Melezio condannato con Ario dal Concilio di Nicea. Costoro, sparsi in buon numero nell'Egitto, formarono delle chiesuole in cui prevalsero delle strane usanze copiate dai misteri antichi, tra cui danze e salti a suon di musica e campanelli (3).

Pare che anche tra gli ortodossi, certamente in misura meno eccessiva, l'uso di danze simboliche in date circostanze siasi permesso in alcune Chiese.

(1) « Διὰ τοῦτο καὶ τὰς ἀτάκτους κατασιγάσωμεν φωνάς, καὶ τὰ τῶν χειρῶν καταστείλωμεν ᾗθῃ, δεδεμένους ταύτας παριστάνοντες τῷ Θεῷ, καὶ μὴ τοῖς ἀκόσμοις ἐπαιρομένους νεύμασι ». S. GIOV. CRISOST. *Omelia*; « Ἐπαινος τῶν ἀπαντησάντων ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ » ecc. (MIGNE P. G. LVI, col. 106). Vedi: PALMIERI « *Nuovo contributo allo studio del ritmo nella poesia liturgica greca* » in *Rassegna Gregoriana*, Roma, 1905, pag. 130. Nel IV secolo la musica teatrale (θυμελική) si era già infiltrata nel santuario a mezzo degl'inni degli eretici, e ci rimase adottata anche dagli ortodossi per i loro inni. Il passo citato del Crisostomo conferma pure l'opinione delle origini pagane della melodia ecclesiastica. Vedi in proposito: G. PAPADOPOULOS, *Ἱστορικὴ ἐπισκόπησις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ἀπὸ τῶν ἀποστολικῶν χρόνων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς*. Atene, 1904.

(2) « Καὶ γὰρ ἐξαπίνης πηδῶσι, καὶ δαίμονας ὑπερπεπηδηνέαι νεανιεύονται, καὶ τοῖς δακτύλοις τὸ τῆς τοξείας ἐπιτελοῦσι σχῆμα, τοὺς δαίμονας τοξεύειν ἰσχυρίζομενοι ». THEOD. *Haer. Fab.* IV, c. XI.

(3) « Μετὰ δὲ κρότου χειρῶν καὶ τινος ὀρχήσεως τὰς ὑμνωδίας ποιεῖσθαι, καὶ κώδωνας πολλοὺς κάλου τινὸς ἐξηρηγμένους κινεῖν, καὶ τὰ ἄλλα ὅσα τοῦτοις ἐστὶ παραπλήσια ». Ibid. V, c. VII, (MIGNE P. G. LXXXIII, col. 425). Questa narrazione di Teodoreto ha dato origine ad uno strano equivoco. Il nome di *Melezio vescovo* venne trasformato in quello di *Mileto città*, e si disse quindi che « in Mileto si solevano cantare inni nella chiesa a suon di strumenti con battimani e danze ». SISTO COLOMBO, *La poesia cristiana antica*. Parte 1ª pag. 30, Roma, Ferrari, 1910. Non so d'onde l'A. abbia tratto la sua citazione, ma non è sicuramente da « TEODORETO, *Haeret. Fab.* IV-37 » come egli segna in nota, poichè il Lib. IV di Teodoreto non va oltre gli 11 capitoli, e in tutto il libro non si parla di Mileto, mentre al c. VII è detto dei *Meleziani* ciò che l'A. afferma di *Mileto*.

Nel secolo X queste danze in chiesa erano molto frequenti, se si deve prestar fede a quello che ne dice Giorgio Cedreno (1): è da credere però che non sia stato il Patriarca Teofilatto ad introdurle, come afferma il citato cronista, e che invece esistessero sin da tempi più antichi. Infatti in Teofilatto Simokattes, il vescovo Diocleziano di Martiropoli conchiudeva il discorso, di cui sopra abbiamo ripetutamente parlato, invitando i fedeli a cantare l'inno ἑξόδιον e ad intrecciare danze, a simiglianza dei fanciulli ebrei in Babilonia liberati dalla fornace (2). Quest'uso si conservò a lungo, anzi in certe chiese dell'Italia greca si osservava ancora fino al sec. XVII, non ostante fossero già da un pezzo passate al rito latino (3). Tutti questi accenni ad usanze più o meno teatrali introdotte in chiesa, e che noi troviamo sparsi dappertutto nella tradizione dei Concili e negli scrittori ecclesiastici, sebbene non parlino recisamente di vere e proprie rappresentazioni sacre, provano però sufficientemente che l'elemento

(1) Di Teofilatto († 956) narra Cedreno, che fu fatto patriarca di Costantinopoli a 16 anni, e che cresciuto in età « οὐδὲν τῶν αἰσχίστων καὶ παντελῶς ἀπηγορευμένων πράττειν ἐνέλιπεν ». Restò famoso per la sua passione per i cavalli: anzi lo stesso Cedreno narra, che una volta, mentre il giorno del Giovedì Santo celebrava i sacri uffici in Santa Sofia, essendo stato avvertito dal suo domestico che una cavalla sua favorita aveva partorito in quel momento, egli interruppe la sacra liturgia, per recarsi nelle scuderie a vedere il neonato puledro, tornando quindi in chiesa a completare la funzione. — Riguardo alle danze e ai canti usati in chiesa, ecco cosa dice Cedreno: « Ἔργον ἐκείνου, καὶ τὸ νῦν κρατοῦν ἔθος, ἐν ταῖς λαμπραῖς καὶ δημοτελεῖσιν ἑορταῖς ὑβρίζεσθαι τὸν Θεὸν καὶ τῶν ἁγίων μνήμας διὰ λυγισμάτων ἀπρεσῶν καὶ γελώτων καὶ παραφόρων κραυγῶν, τελουμένων τῶν θείων ὕμνων, οὓς ἔδει μετὰ κατανύξεως καὶ συντριμμοῦ καρδίας ὑπὲρ τῆς ἑαυτῶν ἡμῶν σωτηρίας προσφέρειν τῇ Θεῷ. Πληθὺς γὰρ συστησάμενος ἐπιβήτων ἀνδρῶν καὶ ἑξαρχῶν αὐτοῖς ἐπιστήσας Εὐθθύμιόν τινα, Κασνήν λεγόμενον, αὐτὸν δομέστικον τῆς Ἐκκλησίας προβάλετο, καὶ τὰς σατανικὰς ὀρχήσεις καὶ τὰς ἀσέβους κραυγὰς καὶ τὰ ἐκ τριόδων καὶ χαμαιτυπείων ἡρानισμένα ἄσματα τελεῖσθαι ἐδίδαξεν ». ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΚΕΔΡΗΝΟΣ, Σύνοψις ἱστοριῶν. MIGNE, P. G. CXXII, col. 68.

(2) « Μιμησώμεθα τοὺς ἐπὶ τῆς Βαβυλωνίας δοξολογήσαντας καὶ τῆς ἐκείνων χοροστασίας θιασῶνται γενώμεθα », THEOPH. SIMOKATTES, Lib. IV, 16, Ed. Bonn, pag. 199-200.

(3) MONS. PERINOZZI († 1740), vescovo di Oppido Mamertina, narra nelle sue « Dissertazioni ecclesiastiche » (Vol. I pag. 23) che « nella Chiesa di Reggio di Calabria nelle feste natalizie del Signore, l'Inno Jam lucis orto sidere, in mezzo al coro da due canonici ballando intunare si suole: i quali poscia ad altri canonici si accostano ed al sacro ballo gl'invitano. La qual cosa anche oggi in detta Chiesa si osserva come laudevole e come antica si venera con rispetto e mantiene con zelo ». Vedi: MANDALARI, Anecdota, pag. 157.



drammatico avea pervaso intieramente la liturgia. Ciò che gli scrittori non dicono apertamente, cioè che si trattasse di veri e propri drammi sacri, per quanto chiusi in una cornice oratoria e inframmezzati all'azione liturgica, ce lo dicono chiaramente e in modo indubitabile i frammenti di questo teatro sacro, che ci sono rimasti nelle omelie.

Riassumendo: *l'omelia narrativa* è la culla del drama sacro; nell'omelia il drama si sviluppa gradatamente, e, aiutato dall'azione liturgica, comincia ad assumere anche qualche forma esteriore di azione drammatica, e via via scende dall'ambone nel coro e nella nave. Accanto alla omelia drammatica si è intanto sviluppato un genere che ha con essa delle affinità: il *cantico sacro*, anch'esso di indole narrativa e drammatica e dipendente a sua volta per la forma dalle mimodie profane. Sotto l'influsso in parte della letteratura siriana, e molto più sotto l'impulso delle naturali esigenze del gusto drammatico, acuito dal bisogno di opporre uno spettacolo cristiano al Mimo licenzioso, l'omelia drammatica e il cantico sacro si fondono gradatamente in un solo componimento, formando il drama sacro poetico della letteratura bizantina, prototipo di tutte le rappresentazioni sacre delle letterature cristiane posteriori.

## § 6. — Rinascita del drama cristiano-ellenico.

### La rappresentazione sacra nel sec. IX.

Durante tutto il sec. VIII, periodo di lotte sanguinose provocate dall'eresia iconoclasta, non si ha più alcun vestigio di rappresentazioni sacre nelle chiese. Era naturale che i *basileis* iconoclasti, perseguitando le immagini sacre, non dovessero permettere che nelle chiese si eseguissero azioni drammatiche, in cui i vari attori raffiguravano precisamente i personaggi sacri di cui si proscrivevano le immagini. Nelle lunghe e feroci persecuzioni, senza alcun riguardo nè all'antichità, nè al pregio dei lavori, omelie, raccolte d'inni dei melodi, drammi sacri, tutto venne disperso e in gran parte distrutto dal fuoco.

Gl'imperatori favorirono piuttosto, come osserva Sathas (1), un

(1) SATHAS, op. cit. pag. τνζ'.

risveglio dell'antico teatro pagano, determinando una certa rinascita degli studi rettorici e classici, che si manifestò con un reale miglioramento della letteratura nei secoli IX e X. Ma anche gli ortodossi seguirono in questa via gli avversari, e, ripigliando il tentativo di Apollinare, opposero loro delle opere drammatiche ispirate in certo modo al tipo classico.

S. Giovanni Damasceno compose un drama dal titolo «*Susanna*», a proposito del quale così si esprime Eustazio: « Οὐ γὰρ ἀπλῶς μετρητὰς ἀφῆκε σελίδας ἐπῶν, ἀλλὰ ἐδραματούργησεν· ὥς καὶ ἡμᾶς ἡ πεῖρα ἐδίδαξε περιτετυχηκότας δρᾶματι ἐκεῖνου, πεποιημένῳ μὲν εἰς τὰ κατὰ τὴν μακαρίαν σὺφφονα Σωσάνναν, παρασεσημειωμένῳ δὲ ἐκ πλαγίων ποίημα εἶναι Ἰωάννου Μανσοῦρ· καὶ ἐσκευῶρει τὴν διάθεσιν ἐκεῖνου τοῦ δρᾶματος εὐριπίδειος αὐτόχρημα μέθοδος· ἐγενεαλόγει τε γὰρ ἑαυτὴν ἡ Σωσάννα, καὶ ἀπεκλαίετο εἰ περιπέσοι κακῶ τηλικούτῳ ἐντὸς κήπου καὶ βιασθεῖη· ἔνθα καὶ παραδείσῳ τὸν τόπον εἰκάζασα, ἐν ᾧ ἡ προμήτωρ ὑπὸ τοῦ δαίμονος ἀπατηθεῖη, φράζει γλυκέως, ὥς ὁ ἀρχέκλακος δράκων πάλιν πλανᾷν ἔσπευδε τὴν Εὐάν ἐμέ· οὕτως ἀστόμφατος καὶ ἡ ἐποποιῖα καὶ φωτὶ σαφηνείας διάλευκος καὶ ἀνεπισιχότητος φράσει σκληροῦ τῷ λαμπρῷ Δαμασκηνῷ » (1).

Di Stefano Sabbaita (c. 790) monaco gerosolimitano, probabilmente amico e discepolo del Damasceno, sappiamo che compose una tragedia « Ὁ θάνατος τοῦ Χριστοῦ » diversa dal « Χριστὸς πάσχων » — « *come espressamente segnala Giralddi prendendo la notizia forse da qualcuno dei greci venuti allora in Italia* » (2).

Il terzo poeta drammatico di quest'epoca sarebbe Ignazio Diacono di Costantinopoli e più tardi Metropoli di Nicea, nel principio del sec. IX. In forma drammatica è la nota opera « Στίχοι εἰς τὸν Ἀδὰμ », che Magnin chiama « *le premier essai d'un Paradis perdu* » (3). — « *Difficilmente, osserva il Krumbacher, si può pensare a mettere in relazione quest'opera con le rappresentazioni sacre di Santa So-*

(1) EUSTATHII, *Proëmium in interpr. jamb. carminis*, (MIGNE P. G. CXXXVI, col. 508). — SATHAS, op. cit. pag. τπ'.

(2) SATHAS, ib., cita: GIRALDI, *De poët. historia, Dial. VIII. (Opera, Lugduni, 1696. Tom. II, pag. 288 e 405).*

(3) *Journal des Savants*, 1849, pag. 461.

*fia: essa è più un drama fatto per la lettura, come il « Χριστὸς πά-σχων », anzichè per la recita » (1).*

È doloroso, che questa tardiva produzione letteraria cristiano-ellenica sia andata perduta, e nulla ci rimanga dei drammi del Damasceno e del Sabbaita; poichè, per quanto questi scrittori si ispirassero ai grandi modelli dell'antichità, pure non dovettero nel loro tentativo sfuggire intieramente ad ogni influenza della rappresentazione sacra condannata dalle leggi imperiali, ma viva tuttora nella memòria del popolo. Caratteri e traccie di essa si trovano infatti nel frammento di Ignazio Diacono. In quasi tutto il piccolo drama le parti dei personaggi sono divise con una simmetria prestabilita: tre versi per ciascuno. Or questa regolarità nella distribuzione del dialogo, questa precisa corrispondenza di parti, noi le ritroviamo come caratteristica dei dialoghi delle omelie drammatiche e dei drammi (come vedremo a proposito della omelia di S. Proclo) scritti in poesia ritmica, da cui Ignazio trasse probabilmente tale usanza, non ostante scrivesse i suoi versi secondo le leggi della metrica classica e non quelle della poesia ritmica.

Ma anche questo secondo tentativo di un drama sacro cristiano ellenico rimase sterile come il primo, e non ebbe che il mero carattere di una esercitazione rettorica. Cessate infatti le persecuzioni degl'iconomachi, l'antica rappresentazione sacra ritornò in uso. Ma pare che il nuovo drama sacro avesse conservato poco dell'antico spirito e dell'antica relativa sobrietà, assumendo invece forme spiccatamente teatrali e coreografiche. Il passo già da noi citato della *Cronaca* di Giorgio Cedreno non è molto edificante, e le affermazioni del cronista bizantino vengono anche confermate da un'altra testimonianza più autorevole, perchè di un contemporaneo e spettatore oculare delle scene di cui parla Cedreno.

È costui Liutprando vescovo di Cremona, il quale negli anni 949-950 fu a Costantinopoli in qualità d'inviato di Berengario II, e una seconda volta nel 968-69 quale ambasciatore di Ottone I Im-

(1) KRUMBACHER, *Byz. Litt.*<sup>2</sup>, pag. 616-617. — SATHAS, op. cit. pag. τπα'. — Gli Στίχοι d'Ignazio in *Fragmenta Euripidis* del DUBNER, Paris, Didot, 1846.

peratore. Egli ci diede una relazione della prima ambasceria nel lib. VI dell'*Antapodosi*; intorno alla seconda scrisse una « *Relatio de legatione Constantinopolitana* » (1), in cui narra con vivacità e particolari minuziosi le dolorose avventure di quella sua infruttuosa spedizione diplomatica. Tra le molte indecenze, che egli dice di aver visto tra i Greci e che mette in rilievo, non senza un senso di compiacenza per la sua qualità di occidentale, nota la « *trasformazione in teatro del tempio di Santa Sofia* ».

Questo accenno, come nota Krumbacher, non si può certamente riferire ad altro, che all'uso di rappresentazioni sacre, che si davano in quella chiesa. Ma oltre a questo accenno indeterminato, Liutprando parla nell'*Antapodosi* di ludi scenici sul *Ratto di Elia*, notando che egli fu ricevuto dall'Imperatore il giorno di quella rappresentazione (2). Da ciò si vede che il soggetto dei drammi era scelto tanto dal nuovo che dal vecchio Testamento, e che la messa in scena dovea essere abbastanza perfezionata, da permettere che si presentasse agli occhi del pubblico il rapimento di Elia sul carro di fuoco.

Mentre il nuovo dramma sacro si scioglieva quasi intieramente da ogni vincolo liturgico e diventava a Bizanzio spettacolo coreografico, i monaci pazienti e devoti raccoglievano le reliquie delle omelie drammatiche e degl'inni, che il furore iconoclasta avea condannato e disperso, trascrivendole devotamente nei libri « *πανηγυρικά* » tra squarci di altre omelie, ad uso di sacra lettura nelle feste in chiesa, o a pia consolazione delle anime ingenue nelle laure remote e nei monasteri silenziosi.

---

(1) In *Monum. Germ. Hist.* Tom. V, Script. 3. — Vedi pure le curiose notizie sui costumi teatrali della corte nello stesso volume a pag. 310.

(2) « *Decimotertio Kalendis Augusti, quo die leves graeci raptionem Heliae prophetae ad coelos ludis scenicis celebrant, me se adire praecepit* ». Ib. Lib. VI. pag. 354. Nella *Relatio Antapodoseos* Liutprando descrive anche molte altre usanze del Clero e delle chiese di Costantinopoli, che a lui parevano strane. Dei Vescovi specialmente nota la frequente povertà che recava impressione a lui abituato ai costumi di occidente, dove i Vescovi erano divenuti ricchi e potenti signori feudali. Dei Vescovi da lui conosciuti a Costantinopoli e lungo il viaggio in Oriente, dice che molti di loro erano « *capones, idest eunuchi, quod canonicum non est, et caupones, idest tabernarii, quod contra canones est* ». Op. cit. pag. 362.



### CAPITOLO III.

## Le omelie drammatiche. — La prima trilogia.

#### § 1. — Giudizi sulle omelie drammatiche.

Che in alcune omelie bizantine vi fossero dei tratti considerevoli in forma di dialogo, era stato già osservato da parecchi tra i dotti editori dei sec. XVI-XVIII (1); in generale però, consideravano quei dialoghi come uno dei tanti mezzi rettorici, di cui abusarono gli oratori della decadenza per dare maggiore varietà alla loro narrazione.

Che tali omelie potevano invece essere state concepite con una intenzione più drammatica che oratoria, venne affermato la prima volta dall'Augusti, come già abbiamo accennato, a proposito delle omelie da lui attribuite ad Eusebio Emeseno (2). Anzi l'Augusti formulò addirittura l'ipotesi, che quelle omelie formassero *una trilogia* concepita a mo' delle classiche trilogie del teatro greco, e alla quale poteva darsi il titolo di *Diabolus deceptus et succussus*.

Sathas non si occupò di tali omelie, e Krumbacher a proposito di Proclo si limitò a dire, come abbiamo riferito, « *che tali dialoghi nelle omelie mostrano solo, che non s'era smarrito intieramente il senso dell'efficacia della forma drammatica* » (3). A proposito della stessa omelia, Kirpitschnikow notava degli squarci in cui era possibile ricostruire alcuni distici con esatta corrispondenza di rime ed assonanze (4); ed E. Morden faceva osservare, che il dialogo tra

(1) RICCARDI, *Ed. delle omelie di S. Proclo*, Roma, 1630, (*Comment. in Hom. VI. in laud. Deip.* pag. 265), — SAVILE, pubblicando tra quelle del Crisostomo la IV delle omelie Eusebiane, — e MONTFAUCON, riproducendo la stessa omelia, che giudicava spuria e « *perpetuis digna tenebris* ».

(2) Ediz. citata delle omelie di Eusebio per cura di Augusti, Introduzione.

(3) KRUMBACHER, *Byz. Litt.*<sup>2</sup>, pag. 645.

(4) *Byzant. Zeitschrift*, 1892. « *Reimprosa in 5 Jahrhundert* » pag. 527-530.

Giuseppe e Maria poteva essere un primo esempio di drammatizzazione di una storia sacra (1).

E. Kennard-Rand, pubblicando una versione latina del IX secolo delle tre omelie eusebiane dell'Augusti, fuse in una, avanzò l'ipotesi che « *i sermoni in generale possano avere spiegato sullo sviluppo del drama medievale una influenza sino ad ora insufficientemente apprezzata* », e che « *il corso del drama medievale può essere stato formato, non solo dalla liturgia, ma egualmente bene dal sermone* » (2).

E finalmente G. Mercati a proposito della pubblicazione del Kennard-Rand, in un breve articolo dal titolo « *Appunti* » (3) domandava, se tali omelie « *erano soltanto lette, oppure recitate da più persone a mo' della Passio del Venerdì Santo* », e se dallo studio delle omelie « *risulti avere queste influito sulle rappresentazioni sacre italiane* ».

L'analisi delle omelie ci porterà molto più lontano delle semplici supposizioni dei nominati autori, e ci metterà anche in grado di dare una risposta all'altro importante quesito, se tra le omelie bizantine e il teatro sacro medievale vi sia alcuna relazione.

E prima di tutto, quante e quali sono le omelie a cui si può dare il nome di omelie drammatiche?

## § 2. — Le omelie drammatiche del periodo iniziale.

Le omelie drammatiche che noi possediamo, possono essere divise in tre categorie: 1) Le omelie del periodo iniziale, che rappresentano il primo passo della trasformazione, alle varie fasi della quale noi abbiamo accennato; — 2) Le omelie in cui il carattere drammatico è completamente sviluppato, ma conservano una stretta relazione con la forma omiletica per il loro stile e la forma di prosa rettorica; — 3) Le omelie in cui il carattere drammatico è ancora più

---

(1) Ib. *Antike Kunstprosa*, pag. 856.

(2) *Modern Philology*. Chicago, 1904. Vol. II, pag. 261 e segg. « *Sermo de Confusione diaboli* ».

(3) *Rassegna Gregoriana*. Roma 1905. « *Antiche omelie e sacre rappresentazioni medievali. Appunti* », pag. 17-19.

accentuato dalla forma di prosa ritmica o addirittura di poesia ritmica rimata.

Le omelie della prima categoria naturalmente precedono in ordine di tempo le altre: di quelle della seconda categoria alcune sono contemporanee a quelle della terza, altre precedono, altre finalmente sono posteriori. Di tutte queste omelie, le più antiche appartengono al sec. V, le più recenti non possono risalire oltre il sec. IX.

Le omelie del periodo iniziale sono abbastanza numerose, e meritano impropriamente il nome di drammatiche, poichè in esse l'oratore, amplificando gli spunti dialogici del Vangelo, introduce nel sermone dialoghi più o meno lunghi, che alterano la fisionomia oratoria dell'omelia stessa, dandole un carattere speciale; però nell'insieme, quantunque l'artificio rettorico del dialogo sia spinto in queste omelie sino ad una esagerazione di cattivo gusto, tuttavia non è possibile ancora classificarle come appartenenti al genere drammatico, anzichè al genere oratorio.

Sarebbe inutile ricercare e fare un elenco di tutte le numerose omelie che si possono più o meno ascrivere a questa categoria; ci limiteremo a dare uno sguardo a tre fra le più caratteristiche e che ci presentano tre tipi diversi del genere: 1.<sup>o</sup> L'omelia Εἰς τὸν Συµεῶνα καὶ εἰς τὴν Ἀννὴν, τῇ ἡμέρᾳ τῆς Ὑπαπαντήσεως, καὶ εἰς τὴν ἁγίαν Θεοτόκον, attribuita falsamente a S. Metodio (1), l'autore del *Simposio delle Vergini*, di cui abbiamo parlato; — 2.<sup>o</sup> L'omelia Ἐγκώμιον εἰς τὴν ἁγίαν τὴν Θεοτόκον, attribuita falsamente a S. Epifanio vescovo di Salamina nell'isola di Cipro (2); — 3.<sup>o</sup> L'omelia Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν Βαπτιστὴν, καὶ εἰς τὴν σιγὴν Ζαχαρίου, ecc. di Antipatro di Bosra (3).

1.<sup>o</sup> — Εἰς τὸν Συµεῶνα, ecc.

Dopo un'introduzione, in cui dichiara la sua insufficienza e si ripromette di cantare un inno « ἐπὶ τὸν δυνατὸν ὕμνον », l'oratore invita Isaia a parlare: « Φέρε τοίνυν, σεμνολόγε κηρύκων, καὶ μέγιστε προφητῶν, Ἡσαΐα, τὰ τῆς ἐνδόξου πανηγύρεως φιλοσόφει τῇ Ἐκκλησίᾳ

(1) MIGNE, P. G. XVIII, col. 347 e segg.

(2) Ib. XLIII, col. 435 e segg.

(3) Ib. LXXXV, col. 1764 e segg.

μυστήρια », e riporta quindi il passo d'Isaia in cui il profeta parla della sua missione. L'oratore applica il passo a Gesù, poi ricorda la profezia di Abacuc, secondo la quale il Messia dovea nascere tra due animali, ed entra quindi nel tema con una lunga apostrofe a Maria che chiama *Regina divina, arca santa, tesoro prezioso di grazie* ecc. Terminato l'encomio, parla Simeone e pronunzia un lungo cantico di desiderio del promesso Messia: *te desidero, te cerco, te domando* ecc. Appena il vecchio ha finito di parlare, Maria prende tra le braccia il figlio e l'offre a Simeone: « Ἀπόλαβε, πρεσβύτα τίμιε καὶ ἱερέων ἄριστε, ἀπόλαβε τὸν Κύριον, καὶ ἀπόλαυε τῆς οὐ χηρευσάσης σου ἐλπίδος » ecc. Il vecchio riceve il fanciullo tra le sue braccia e intona il cantico: « Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου, δέσποτα, κατὰ τὸ ῥήμά σου ἐν εἰρήνῃ » (Luc. II, 29), e continua con una lunga serie di benedizioni al Messia, concludendo: « Ἀὔσόν με τοῦ ζυγοῦ τῆς ἀρᾶς καὶ τοῦ ἀποκτείνοντος γράμματος »; quindi si rivolge a Maria: « τί δὲ πρὸς σέ φθέξομαι, ὦ Μήτηρ παρθένε, καὶ παρθένε Μήτηρ », e la paragona alla *radice di Iesse, al rovelo ardente, alla manna del deserto*, ecc.

Dopo il lungo discorso di Simeone, l'oratore descrive la gioia di Anna che intona con Simeone il canto: « φῶς εἰς ἀποκάλυψιν ἔθνων, καὶ δόξαν λαοῦ σου Ἰσραὴλ » (Luc. II, 32). L'omelia chiude con una serie di *χαιρετισμοί* a Maria.

2.<sup>o</sup> — Ἐγκώμιον εἰς τὴν ἁγίαν τὴν Θεοτόκον.

L'autore dichiara al solito la sua incapacità perchè l'argomento è troppo sublime, perchè di Maria « οὐκ εὐμαρῶς ἀνθρώπων γλῶττα λαλήσει », quindi riassume rapidamente la storia di Gioacchino ed Anna, la nascita di Maria destinata *sposa della Trinità*, e ci trasporta a Nazaret dove ci mostra la vergine accesa di desiderio che invoca il suo sposo divino: « ποῦ δ' νυμφίος οὗ τὸ κάλλος ποθῶ; ποῦ τὸ κάλλος τοῦ ἡλίου λαμπρότερον; » Dopo una serie d'invocazioni di questo tenore e non senza efficacia, parla l'angelo: πρὸς ἣν ὁ Γαβριήλ· χαῖρε κεχαριτωμένη ecc. e continua per ben quattro colonne celebrando le lodi della madre e del figlio. Descrive le nozze celesti in cui Maria τὰ πρὸς γάμου δῶρα λαβοῦσα τὸ Ἅγιον Πνεῦμα, προῖκα δὲ τὸν οὐρανὸν ἑμοῦ τε καὶ παρὰδαισον. L'oratore quindi si ferma sul concetto che Maria è superiore di molto agli Angeli: « Ἀγγέλων ἀνωτέρα



γέγονεν ἡ παρθένος, μειζότερα τῶν Χερουβείμ καὶ τῶν Σεραφεείμ », e conclude con un lungo paragone tra Eva e Maria. -

3.<sup>o</sup> — Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην ecc.

Dopo un breve esordio, l'oratore fa parlare il Battista stesso chiuso ancora nell'utero della madre, esponendo la sua meraviglia per la visita di Maria, e per la benignità di Dio che si degna farsi uomo. Quindi ritornando indietro a narrare il concepimento di Giovanni, presenta Zaccaria nel tempio, solo nel recinto consacrato in atto di presentare le offerte. Vede accanto a sè un'ombra, e in un lungo soliloquio non sa rendersi ragione del fatto; poi si accorge che è un angelo e lo interroga. L'angelo gli annunzia che non ostante la tarda età Elisabetta concepirà e partorirà un profeta. Zaccaria non crede, ed esprime il suo dubbio. L'angelo lo rimprovera aspramente per questa mancanza di fede: λογοθετεῖς τοῦ Θεοῦ τὸν διάκονον; e continuando lungamente su questo tono gl'infligge il castigo, condannandolo a restar muto sino alla nascita di Giovanni. Quindi lo stesso Angelo va a Nazaret, e annunzia brevemente a Maria il concepimento del Redentore e del Battista. Maria risponde con le semplici parole della narrazione evangelica e parte per visitare Elisabetta. L'omelia chiude con un'apostrofe al Battista.

Abbiamo detto che la 1.<sup>a</sup> Omelia è attribuita a S. Metodio († 311), la 2.<sup>a</sup> a S. Epifanio di Salamina († 403), ma nè l'una, nè l'altra possono essere opera di detti autori, nè appartenere al IV secolo; la 3.<sup>a</sup> probabilmente è di Antipatro vescovo di Bosra verso il 451; sicuramente tutte e tre le omelie non sono anteriori alla seconda metà del sec. V. I titoli attribuiti a Maria, il concetto della sua perfezione assoluta, l'affermazione della sua superiorità non solo su tutte le creature umane, ma anche sugli angeli, ecc. hanno tutti i caratteri della terminologia, o del pensiero teologico e della divozione verso Maria del periodo bizantino. Fino a quasi tutto il IV secolo noi troviamo spesso nei Padri interpretato in un senso un po' sfavorevole a Maria qualche passo dell'Evangelo. Così le celebri parole di Gesù: « *Chi è mia madre e chi sono i miei fratelli* » erano state interpretate da Tertulliano come un rimprovero alla *incredulità* di Maria, e dal Crisostomo come una mortificazione

voluta infliggere da Gesù alla Madre sua, perchè questa, spinta da un sentimento di *vanità*, avea interrotto il suo discorso.

Uguualmente da un sentimento di vanità erano state dettate, giusta lo stesso Crisostomo, le parole pronunziate da Maria nelle nozze di Cana; e finalmente Origene, S. Basilio, Cirillo di Alessandria insegnavano, che Maria, quando vide Gesù sulla croce, perdette la fede e dubitò della missione di lui (1). Verso la fine del IV secolo S. Ambrogio e S. Agostino ispirandosi ad un più profondo sentimento cristiano, iniziarono la nuova dottrina teologica, affermando che nessuna imperfezione, neppure la più piccola ed insignificante, c'era stata in Maria. Questa dottrina fu ricevuta con premura, tanto dalla Chiesa latina che dalla greca, e dal sec. V in giù, non si diede più una interpretazione sfavorevole ai passi citati, e si ammise, che Maria era stata la più perfetta e la più eccelsa delle creature, al di sopra degli angeli stessi. Proprio S. Epifanio avea insegnato nel suo libro contro gli eretici « *πανάρριον* » (*cassetta di medicine*), che Maria era inferiore agli angeli, mentre nell'omelia a lui attribuita si insiste, come abbiamo notato di proposito, sul concetto contrario (2). È chiaro che il vero autore o il trascrittore del sermone, scandolezzato delle opinioni del *πανάρριον*, volle di proposito attribuire al vescovo di Salamina una postuma palinodia.

Anche l'attribuzione a Metodio della 1<sup>a</sup>. Omelia è di tarda epoca, e in tutti i cataloghi viene classificata tra le opere spurie del Vescovo di Olimpo (4).

In tutte e tre le omelie la parte dialogica non è che una larga parafrasi di piccoli dialoghi già esistenti nei Vangeli: gli oratori non si permettevano ancora di creare delle scene di sana pianta, come faranno gli oratori che verranno dopo; ma il dialogo occupa già la maggior parte dell'omelia, un dialogo formale che dà occasione a lunghe tirate encomiastiche, a litanie di *χαίρετισμοί* (l'uso delle antitesi è ancora limitato), ma che pure non manca di una certa vi-

---

(1) Vedi per queste dottrine dei Padri: PETAU, *De Incarnatione*, Tom. VII, pag. 35 e sgg. dell'ediz. di Parigi, 1867.

(2) AMANN, op. cit. pag. 116.

(4) HARNACK, *Gesch. der altchrist. Litt.* pag. 468, § 34. — BARDENHEWER, *Patrologia*, Vol. I, pag. 220.

vacità drammatica, che si ritrova anche nel discorso con cui l'oratore si rivolge all'uditorio apostrofandolo, nelle esortazioni altolloquenti, nell'evocazione frequente dei profeti. — Contuttociò non si può dubitare che tali omelie venissero recitate dall'ambone senza alcuna particolarità che le distinguesse dalle altre, e non è possibile supporre a loro riguardo che la recita potesse assumere una qualsiasi forma drammatica.

### § 3. — Stato attuale delle omelie drammatiche.

Prima di cominciare l'analisi delle omelie veramente drammatiche è necessario fare un'osservazione di ordine generale, e cioè che tutte queste omelie non sono arrivate sino a noi nella loro forma primitiva e originale.

Queste omelie come si è osservato, risultavano di parti drammatiche (dialoghi, soliloqui, cori) e parti oratorie (osservazioni, dimostrazioni, commenti fatti dall'oratore), queste ultime soggette molto più facilmente a mutazioni che le prime, secondo il gusto dell'oratore a cui veniva affidato il commento. Da ciò ne venne che le stesse composizioni drammatiche in manoscritti diversi erano intermezzeate e seguite da lunghi commenti diversi. In seguito, i raccoglitori di sermoni antichi e compilatori di libri πανηγυρικὰ (fonte principale e quasi unica da cui noi abbiamo ricevuto queste omelie) da servire sia per uso liturgico, sia per devota lettura, raccolsero anche i frammenti della letteratura omiletico-drammatica scampata alla distruzione durante la tempesta iconoclasta, e volendo utilizzare quel materiale per lo scopo anzidetto, ridussero a forma di omelie comuni, i componimenti drammatici alterandone la forma, aggiungendo nuovi commenti ed osservazioni, troncando dialoghi troppo lunghi, prendendo da uno quel tanto che credevano utile al loro tema e appiccicandolo a frammenti di altre omelie, accozzando qualche volta senza criterio di ordine e di unità tratti disparati, purchè un qualsiasi legame esterno, un nesso accidentale desse un'apparenza di continuità a queste compilazioni. E o non distinguendo, o non avendo interesse di distinguere nelle antiche omelie drammatiche, che vennero

nelle loro mani, la parte drammatica dalla parte oratoria, confusero l'una con l'altra mettendo sulla stessa linea e sotto lo stesso nome testo e commenti. Da ciò ne venne che oggi noi in omelie diverse, ma affini per argomento, incontriamo dei passi già letti in altre omelie e gli stessi tratti di forma poetica ripetuti in due o financo in tre omelie diverse, attribuite a diversi autori: in modo che siamo spesso ridotti a dover rintracciare attraverso parecchie omelie gli elementi che costituivano un solo drama.

La manomissione poi fu più profonda per le omelie drammatiche di forma poetica, le quali subirono tagli e deformazioni stilistiche da renderle irriconoscibili. I frammenti più importanti sono riuniti nella omelia attribuita a S. Proclo e si presentano anch'essi con molte alterazioni. Così conciate queste omelie, furono negli omeliari attribuite ad autori diversi, e si trovano la maggior parte catalogate tra le spurie dei più grandi oratori specialmente del sec. III e IV.

È assolutamente necessario tener presente la descritta condizione delle omelie drammatiche che noi possediamo, poichè il giudizio del loro valore drammatico, non dipende dalla forma con cui si presentano oggi, ma da ciò che ragionevolmente sarà lecito di supplire o di metter da parte in esse sia per completarle, sia per eliminarne elementi estranei. Data tale condizione di cose, non è possibile una classifica esatta e precisa delle omelie drammatiche, nè dal punto di vista dello sviluppo drammatico, nè dal punto di vista della forma poetica o meno; preferiamo quindi, per semplificare il lavoro, raggruppare le omelie secondo gli argomenti, tanto più che questi sono in numero molto limitato.

E così faremo un *primo* gruppo di omelie sul *Battista e il battesimo di Gesù*: un *secondo* gruppo di omelie sulla *Discesa all'Inferno*: un *terzo* gruppo molto più numeroso sull'*Annunziazione e i dubbi di S. Giuseppe*: e in *quarto* luogo faremo uno studio speciale sull'omelia attribuita a S. Proclo, della quale daremo anche il testo e la restituzione poetico-drammatica.



#### § 4. — Struttura delle omelie drammatiche.

L'esordio è una delle parti delle omelie drammatiche che raramente possono attribuirsi all'autore primitivo. I compilatori degli omeliari, destinando l'omelia come lettura per una data festa o commemorazione, vi adattavano, più o meno felicemente, un esordio ispirato alla circostanza, accennando al mistero o alla ricorrenza del giorno (Σήμερον ecc.). Vi è qualche esordio conservato presso a poco nella forma primitiva, con una intonazione quasi epica, come p. e. quello dell'omelia attribuita a S. Proclo, in cui l'oratore si paragona al nocchiero che scioglie le vele ai venti; e quello di un'omelia attribuita a S. Atanasio, in cui si paragona al cercatore di oro, che va dietro un filone trovato in una roccia. Ma generalmente gli esordi hanno un'intonazione devota e si limitano all'accenno della festa.

All'esordio non tiene subito dietro la parte dialogica, ma delle considerazioni varie sul tema, osservazioni o commenti su qualche testo biblico, fatti dall'oratore; quindi segue la parte drammatica. I dialoghi, i soliloqui, le apostrofi ecc. sono sempre preceduti da un versetto biblico, preso per lo più dal passo dell'Evangelo, su cui si basa il contenuto storico dell'omelia; e questo versetto forma come il tema speciale del tratto che segue, ne riassume in certo modo il contenuto e gli dà il colorito dell'autenticità, almeno di pensiero, nella corrispondenza con la narrazione evangelica. Ciò si osserva costantemente in quasi tutte le omelie, e non è fuor di luogo supporre che tale usanza, dovuta in origine a preoccupazioni di ordine dottrinale, sia stata utilizzata in seguito per uno scopo pratico, servendosi del versetto come di un richiamo, o per avvisare gl'interlocutori del dialogo che era venuto il loro turno, o perchè l'uditorio fosse avvertito in precedenza dell'argomento di ogni singolo tratto.

I trapassi dalle parole di un interlocutore a quelle di un altro vengono indicati in due modi. Quando i discorsi dei personaggi sono lunghi, e i trapassi perciò molto distanti tra loro, l'omeliaste ha adottato la forma narrativa, fosse o no nell'originale, specialmente

se dovesse pure indicare qualche azione dei personaggi. Ma spesso, mancando il bisogno di tali indicazioni, questa forma si riduce alle parole: « Ἀποκριθεὶς δὲ δ.... εἶπε πρὸς αὐτόν ». Ma nei dialoghi dai trapassi numerosi e frequenti, la prima volta le parole di un personaggio sono precedute dalla nuda didascalia: « ἀπόκρισις τοῦ.... πρὸς τὸν..... »; in seguito poi con la stessa forma, oppure più brevemente col nome, p. e. καὶ ὁ Ἀρχάγγελος, o più brevemente ancora senza la congiunzione: ὁ Ἰωσήφ, ἡ Θεοτόκος ecc. Nei codici più antichi i detti nomi sono ordinariamente indicati con lettere maiuscole, qualche volta con inchiostro rosso e spesso anche in modo abbreviato.

Non mancano omelie in cui il dialogo assume una forma simmetrica, adottando l'acrostico alfabetico.

Dal punto di vista del contenuto, i dialoghi sono spesso *narrativi*, e in questi i personaggi si compiacciono di riassumere lunghe sequele di avvenimenti passati, o anche futuri, specialmente della vita di Gesù, i suoi miracoli, la sua passione ecc. Più spesso ancora, prendono un carattere *dottrinale*, e allora il discorso assume un tono polemico contro un avversario assente, ma che viene colpito in modo diretto, con affermazioni teologiche precise nella terminologia e dette come per incidente, sia in una invocazione, sia nella semplice qualifica di un nome. Altri finalmente — e questi sono più rari — sono dei veri dialoghi pieni di vita, in cui i personaggi esprimono pensieri e sentimenti propri, suggeriti dalla situazione: sentimenti reali insomma e non teologici o di mera rievocazione storica, come negli altri in cui la forma del dialogo è semplicemente accessoria e occasionale. Non è raro il caso, che nello stesso dialogo si passi bruscamente da una di queste forme all'altra, con un'alternativa di narrazioni, di affermazioni teologiche e di espressioni sincere e spontanee che rivelano una data situazione psicologica dei personaggi.

In alcune di queste omelie, l'azione è nulla: tutto il drama si concentra in una sola situazione, una sola scena, attorno alla quale si aggirano i vari dialoghi e tutto il contenuto dell'omelia. In altre invece, i dialoghi si riferiscono a molteplici avvenimenti successivi e qualche volta anche lontani l'uno dall'altro. Mancano intieramente le didascalie, che dovrebbero descrivere l'azione dei personaggi, ma

suppliscono abbondantemente gl'intermezzi dell'oratore, in cui si riassumono a mo' di racconto, gli avvenimenti attorno ai quali si svolgono i dialoghi. Frequenti sono invece le invocazioni e le apostrofi, all'indirizzo ora di questo o quello tra i personaggi ed ora dell'uditorio. Nelle omelie di forma poetica, queste invocazioni ed apostrofi sono anch'esse in forma poetica; mentre nelle parti narrative o nei comentari dell'oratore, nessuna traccia noi troviamo di forma poetica, di rime ed assonanze: ciò ci induce a credere, che le prime venissero recitate o cantate da uno o più cori, mentre le seconde venivano dette dall'oratore, dall'alto del suo ambone.

L'omelia chiude spesso con brevi considerazioni e la rituale *doxologia*, ma più spesso, e specialmente nelle omelie εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, con una serie di encomi all'indirizzo della Vergine, nella forma prediletta delle antitesi e dei paragoni biblici.

Dai caratteri esterni che abbiamo notato, si deduce abbastanza chiaramente la struttura drammatica di tali omelie, in modo da non poter dubitare della loro natura e dello scopo per cui erano scritte in origine. Anche se non si volesse tener conto dei motivi e degli indizi storici che abbiamo riassunto precedentemente, lo studio di questi componimenti, drammatici tanto nelle situazioni quanto nella forma dialogica, non lascerebbe nessun dubbio sulla loro primitiva destinazione. Che se pure qualche dubbio rimane, varrà a farlo scomparire del tutto, la constatazione che faremo più sotto, di numerosi punti di contatto e di relazione di questa produzione drammatica bizantina, col teatro sacro medievale dell'occidente.

## § 5. — Scene drammatiche sul battesimo di Gesù.

Questo è uno dei temi trattato frequentemente dagli oratori greci, e numerose sono le omelie che ci sono pervenute su tale argomento. Portano ordinariamente il titolo: « εἰς τὰ ἅγια Θεοφάνια », oppure « εἰς τὰ ἅγια Φῶτα ». La chiesa greca ricorda il battesimo di Gesù il giorno dell'Epifania, che veniva chiamato anche il giorno dei *lumi* (ἅγια Φῶτα), perchè si usava in quel giorno accendere molte lampade nelle chiese, per simboleggiare la luce dallo Spirito

Santo effusa sull'anima di coloro (νεοφώτιστοι) che numerosi venivano appunto battezzati, durante la solennità di quel giorno.

Fra tutte le omelie εἰς τὰ ἅγια Φῶτα, due presentano caratteri spiccatamente drammatici, l'una attribuita a S. Gregorio Taumaturgo e l'altra ad Eusebio di Alessandria.

a. - Λόγος εἰς τὰ ἅγια Θεοφάνια (1).

In questa omelia, attribuita a S. Gregorio Taumaturgo, l'oratore ricorda, che si è nel ciclo delle feste del natale, e quindi invita l'uditorio, a trasportarsi dalla Galilea nella Giudea, insieme con Cristo: « Καὶ δεῦτε πάντες ἐκ τῆς Γαλιλαίας εἰς τὴν Ἰουδαίαν, συνεξορμήσωμεν τῷ Χριστῷ... δεῦτε, καταλάβωμεν τὸν Ἰορδάνην, καὶ τὸν Βαπτιστὴν Ἰωάννην βαπτίζοντα ἴδωμεν ».

La descrizione, per quanto sommaria, è sufficiente per determinare il luogo della scena nella mente degli uditori: siamo nella Giudea, sulle rive del Giordano, e *vediamo* Giovanni che battezza. Tra la folla si avanza Gesù. L'oratore dà il tema, pronunziando il versetto biblico: « Τότε παραγίνεται ὁ Ἰησοῦς ἀπὸ τῆς Γαλιλαίας ἐπὶ τὸν Ἰορδάνην πρὸς τὸν Ἰωάννην, τοῦ βαπτισθῆναι ὑπ' αὐτοῦ » (Matt. III, 13). E il coro commenta brevemente il testo, esaltando la carità di Gesù, che si umilia sino a confondersi tra la folla e a farsi battezzare. Giovanni scorge Gesù, ed è invaso da commozione profonda; l'oratore descrive anche il suo gesto e il suo atteggiamento: « συνέστειλεν ἔσω τῆς διπλοῦδος τὴν δεξιάν, καὶ τὴν ἑαυτοῦ κεφαλὴν ὑποκλίνας, ὥς φιλοδέσποτος δούλῳ, τοιαύταις πρὸς αὐτὸν ἐφθέγγατο φωναῖς ». Il discorso di Giovanni è diviso in tre parti, precedute regolarmente da tre versetti biblici:

« Ἐγὼ χρεῖαν ἔχω ὑπὸ σοῦ βαπτισθῆναι, καὶ σὺ ἔρχῃ πρὸς με; » (Matt. III, 14). Giovanni dichiara che egli, povera ed umile creatura, non oserà alzare la sua mano e battezzare il suo creatore: « Τί ποιεῖς, Δέσποτα; τί τῶν πραγμάτων ἐναλλάττεῖς τὴν τάξιν; τί μετὰ τῶν δούλων, τὰ τῶν δούλων παρὰ τοῦ σοῦ δούλου ζητεῖς; » e con una serie di antitesi continua: *la lucerna ha bisogno del sole e non il sole della*

---

(1) MIGNÉ, P. G. X, col. 1178 e segg.



*lucerna, l'argilla viene lavorata dal vasajo e non il vasajo dall'argilla, l'ammalato vien curato dal medico e non il medico dall'ammalato, ecc.*

La seconda parte ha per tema il versetto di Giovanni I, 27: « Οὐ ἐγὼ οὐκ εἰμὶ ἄξιος, ἵνα λύσω αὐτοῦ τὸν ἱμάντα τοῦ ὑποδήματος ». Qui il Battista si trasforma in teologo, e coglie l'occasione per fare una professione di fede, intorno alle varie questioni teologiche sulla divinità di Gesù, sulla sua natura, sulle sue relazioni col Padre. Ma in questo stesso tratto, non manca una certa grazia e vivacità drammatica: « *In nome di chi ti battezzero*, domanda Giovanni a Gesù, *in nome del Padre? Ma tu hai tutto il Padre in te*: ἀλλ' ὅλον τὸν Πατέρα ἔχεις ἐν ἑαυτῷ καὶ ὅλος ὑπάρχεις ἐν τῷ Πατρὶ. *Nel nome del Figlio? Ma sei tu stesso il Figlio di Dio*: ἀλλ' οὐκ ἔστι παρὰ σὲ ἄλλος φύσει Υἱὸς Θεοῦ. *In nome dello Spirito Santo? Ma anche questi è con te e consustanziale a te*: ἀλλὰ σύνεστι σοι διὰ παντὸς ὡς ὁμοούσιόν σοι », ecc.

Il tema della terza parte è il versetto di Giovanni I, 29: « Ἴδε ὁ Ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ, ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ». Qui Giovanni solleva il suo linguaggio alle grandi speranze della redenzione e invita le cose e le creature a gioire, perchè la salvezza del mondo è vicina. Gesù risponde annunziando l'argomento al solito col tema: « Ἄφες ἄρτι· οὕτως γὰρ πρέπον ἐστὶν ἡμῖν πληρῶσαι πάσαν δικαιοσύνην » (Matt. III, 15). Gesù impone silenzio al Battista, dicendogli che non è il tempo di proclamare la sua divinità: « Χάρισαι, Βαπτιστά, τῷ καιρῷ τῆς ἐμῆς οἰκονομίας τὴν σιωπὴν ». E il motivo per cui Gesù non vuole esser conosciuto, si è perchè *il tiranno*, il diavolo cioè, non sospetti di nulla: « Μήπω τὴν ἐμὴν κηρύξῃς Θεότητα, μήπω σαλπίσσης τοῖς χεῖλεσι τὴν ἐμὴν βασιλείαν ἵνα μὴ μαθὼν ὁ τύραννος φύγῃ τὴν πρὸς ἐμὲ συμβουλὴν. *È necessario che tu mi battezzi, perchè io possa salvare gli uomini: dammi il battesimo tu, come la vergine mi diede il latte*: Δός μοι τὸ βάπτισμα, ὡς ἡ παρθένος τὸ γάλα », ecc. E Giovanni tutto compreso del grande mistero, con la mano tremante, commenta l'oratore, battezza Gesù: « Καὶ τὴν ἑαυτοῦ δεξιὰν ἐκτείνας ὑποτρέμουσαν ἡρέμα καὶ χαίρουσαν, τὸν Δεσπότην ἐβάπτισεν ».

Ma un gruppo di giudei, che si trovano là vicino ed hanno sentito le parole del Battista, mormorano tra di loro: « *Avevamo ragione nel pensare che Giovanni è più virtuoso di Gesù, poichè è più alto*

*in dignità il battezzatore anzichè il battezzato*: Μη μάτην ὑπεννοούμεν τὸν Ἰωάννην ἀμείνονα τοῦ Ἰησοῦ; Μη μάτην ἐνομιζόμεν ἐκεῖνον κρείττονα τούτου. Οὐκ αὐτὸ τὸ βάπτισμα τῷ βαπτιστῇ τὸ κρείττον προσμαρτυρεῖ; οὐχ ὁ μὲν ἐβάπτισεν, ὡς ὑπερέχων, ὁ δὲ βεβάπτισται, ὡς ἐλάττων; » Ma il dubbio viene subito soffocato dal tuono: lo Spirito Santo scende in forma di colomba dai cieli aperti, e si sente la voce del Padre:

*Tema*: « Οὗτός ἐστιν ὁ Υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ εὐδόκησα ». (Matt. III, 17). *Questi, cioè Gesù, spiega il Padre, non Giovanni; il battezzato, non il battezzante; questi è il mio Figlio*: Ἐκεῖνος ὁ Ἰησοῦς. οὐχ ὁ Ἰωάννης· ὁ βαπτισθεὶς, οὐχ ὁ βαπτίσας· ὁ ἐξ ἐμοῦ γεννηθεὶς, οὐχ ὁ ἐκ Ζαχαρίου. ὁ ἐκ τῆς Μαρίας γεννηθεὶς κατὰ σάρκα, οὐχ ὁ ἐκ τῆς Ἐλισάβετ », ecc.

Quando il Padre tace, l'oratore comenta brevemente la scena, e chiude l'omelia secondo il rito.

Questa omelia, catalogata tra le spurie di Gregorio Taumaturgo (c. 275) (1), porta in sè manifesti caratteri di epoca molto posteriore. La seconda parte del discorso di Giovanni, contiene delle dottrine e delle espressioni, che rivelano le discussioni e il linguaggio teologico del sec. V. Così, p. e. a proposito dello Spirito Santo, il tratto sopra citato continua così: Ἀλλὰ σύνεστί σοι διὰ παντός ὡς ὁμοούσιόν σοι, καὶ ὁμόβουλον, καὶ ὁμόγνωμον, καὶ ὁμοδύναμον, καὶ ὁμότιμον, καὶ σὺν σοὶ ὄχεται τὴν παρὰ πάντων προσκύνησιν. È questa la dottrina sullo Spirito Santo e la terminologia fissata dal Concilio di Costantinopoli del 381. Ai tempi del Taumaturgo, questa terminologia non era in uso, nè la questione delle relazioni dello Spirito Santo con le due altre persone della Trinità, era stata trattata. Tanto Ilario di Poitiers nel suo *De Trinitate*, quanto Cirillo di Gerusalemme nella sua *Catechesi*, aveano parlato più che altro delle opere dello Spirito Santo, senza indagarne le relazioni. La teologia dello Spirito Santo, si può dire, fu creata da S. Atanasio nelle sue

---

(1) HARNACK, *Gesch. der altchrist. Litt.*, p. 431; *Die Chronologie*, 2 B. p. 101. — BATTIFOL, *Litter. grec.*, p. 181. — BARDENHEWER, *Patr.* I, 216. — DRAESEKE (*Jahrb. f. protest. theol.*, X, 1884, p. 657) attribuisce questa omelia ad Apollinare di Laodicea: ma le sue prove non sono abbastanza persuasive.

famose *Lettere a Serapione* (c. 360), e ricevette poi la conferma nel detto Concilio, con la condanna dei *pneumatomachi* (1). D'altra parte le parole dello stesso tratto dell'omelia, che riguardano il Figlio: « ἀλλ' οὐκ ἔστι παρὰ σὲ ἄλλος γύσει Υἱὸς Θεοῦ » suonano un po' dubbie, e potrebbero anche interpretarsi come un'affermazione monofisita, cosa che porterebbe l'omelia al sec. VI. Ad ogni modo, possiamo essere sicuri che l'omelia deve collocarsi tra la fine del sec. V e il principio del sec. VI, e certo non prima (2).

La forma drammatica dell'omelia è sviluppata sufficientemente: i sei personaggi *Gesù, Giovanni, Voce di Dio, Turba dei Giudei, Coro, Oratore* hanno le singole parti ben divise e precisate; l'azione è chiaramente indicata; i dialoghi, non ostante la prolissità e il contenuto teologico di qualche tratto, conservano sempre una vivacità drammatica, che conviene ad una *recita sacra*, ma che sarebbe addirittura assurda in un'omelia semplice, per quanto bizantina. Il processo del drama è ricalcato sulle linee generali della narrazione dei Vangeli, ma l'autore, che se ne allontana positivamente nell'amplificazione del dialogo, introduce anche nell'azione un elemento nuovo, un nuovo personaggio: il gruppo dei Giudei mormoranti, trasportando qui, con felice idea e riassumendo in forma drammatica, un altro passo del Vangelo, lontano dalla narrazione suddetta. Sono i primi passi verso una maggiore indipendenza dal testo, che dia modo di accogliere e di elaborare tutti gli elementi drammatici della nuova storia sacra, anche quelli provenienti da tradizioni popolari ed apocrife, senza limitarsi a quelle consacrate nei libri ritenuti come autentici. Il drama però non è completo: il seguito lo troviamo nella omelia:

b. — Περὶ τοῦ βαπτίσματος (3).

Questa omelia, attribuita ad Eusebio Alessandrino, nella sua

(1) TURMEL, *Histoire de la Theologie positive*, p. 66.

(2) Si è avanzata l'ipotesi, che le omelie, attribuite a Gregorio il Taumaturgo, sieno invece di Gregorio di Antiochia († 593). La cosa è probabile. Vedi: HAIDACHER, *Zu den Homilien des Gregorius von Antiochia und des Gregorius Thaumaturgus*, in *Zeitschr. f. Kath. Theol.* XXV, p. 367 (1901).

(3) MIGNE, *P. G.* LXXXVI, col. 372 e segg.

prima parte non è che un riassunto della precedente: gli stessi temi annunziati con la stessa regolarità, l'identica situazione, gli stessi concetti, qualche volta anche le stesse parole, ma tutto in breve e senza ripetizioni. Come nella scena descritta, anche qui è Giovanni che va incontro a Gesù, protestando di non poterlo battezzare: « Οὐ δύναμαι, οὐ τολμῶ πηλίνην χεῖρα ὑψῶσαι ἐπάνω κορυφῆς ἀθανάτου »; e anche qui il Battista porta il paragone del vasajo e della creta, dello schiavo e del padrone: « Ὁ πηλὸς χρεῖαν ἔχει τοῦ κεράμεως τῆς ἐπισκέψεως, ὁ δοῦλος χρεῖαν ἔχει τοῦ δεσπότου τῆς βοηθείας ». Gesù risponde ugualmente imponendo silenzio a Giovanni, perchè non vuole che la sua divinità sia conosciuta dal nemico: « Οὐ θέλω γνωσθῆναι ὅστις εἰμί ». Segue, descritta in poche parole, la scena del battesimo e la voce del Padre.

E qui viene avanti un nuovo personaggio: il nemico, il diavolo, il quale ha veduto, ha sentito e non può darsi pace, assalito dal sospetto: « οὐκ ἠδύνατο ἡσυχάσαι ». È il secondo atto del drama. Il diavolo riflette e sfoga in un lungo soliloquio il suo malumore e la sua paura: « *Chi è mai costui? Io lo conosco come figlio di un povero fabbro; come mai Dio dal cielo lo chiama figlio suo? Che sia il Cristo? Che farò, povero me! Sarei intieramente rovinato!* Τίς ἐστὶν οὗτος; Τοῦτον οἶδα ἐκ Μαρίας γεννηθέντα, καὶ τὸν πατέρα αὐτοῦ τέκτονα οἶδα. Μὴ ἄρα οὗτός ἐστιν ὁ Χριστός;... καὶ οὐαὶ μοι τῷ ἀθλίῳ, ὅτι καταπέπαιται μοι ἡ δύναμις ». Ma ora vuol veder chiaro in questa faccenda, e dice che tenterà Gesù, e si persuaderà se egli è un uomo, o se è il promesso Messia. L'oratore avverte che la scena è cambiata: non siamo più sulle rive del Giordano, ma sul picco di un'alta montagna. E Gesù viene avanti, condotto dal diavolo, che gli mostra dall'alto tutti i regni della terra. Il diavolo diventa eloquente, descrive l'ebbrezza del potere e dice a Gesù: « *Tutto ti darò, se tu mi adorerai*: ταῦτα πάντα σοι δώσω, ἐὰν πεσὼν προσκυνήσῃς μοι ». All'empia parola insorge il coro e, con uno slancio veramente drammatico e sentito, grida: « Τί λέγεις, ἄθλιε ὦ διάβολε; *come osi tu, creatura di fango e di perdizione, proporre a colui che è il re del cielo e della terra, di prostrarsi innanzi a te?* ». Gesù però non s'indegna, nè scaccia il tentatore, ma sereno e solenne risponde con le semplici parole del testo: « *Sta scritto, adorerai solo il Signore*



*Dio tuo* » (Matt. IV, 10). — La scena cambia, e l'oratore ci trasporta nel deserto dove Gesù ha digiunato. Il diavolo torna alla carica: ma questa volta è in vena di epigrammi, e con fine ironia compassiona Gesù che ha fame; quindi gli dice: « *Se tu sei il figlio di Dio, fa che queste pietre si cambino in pane* ». — « Ἄλλιε διάβολε, gridava da capo il coro, *o mostro d'iniquità e spirito del male, non sai che colui che tu schernisci, veste gli uccelli dell'aria e i gigli dei campi?* »

Ma Gesù sempre grave e solenne: « *Sta scritto: l'uomo non vive di solo pane* » (Matt. IV, 4). — Ma Satana non si dà per vinto. Ecco il pinnacolo del tempio, avverte l'oratore, e il diavolo vi trascina per mano Gesù. Questa volta ha pronta anche lui la sua brava citazione scritturale: « *Sta scritto, egli dice, che saranno mandati gli Angeli perchè il suo piede non inciampi ed egli non cada. Se dunque tu sei il figlio di Dio, buttati giù dall'alto* ». E il coro ancora una volta si leva a protestare più forte: « Τί λέγεις, ἄλλιε ὦ διάβολε ; » Ma Gesù sollevando un poco il velo, con cui nasconde gelosamente agli occhi dell'avversario la sua divinità, esclama con voce d'impero: « *Sta scritto: Non tenterai il Signore Iddio tuo: Οὐκ ἐκπειράσεις Κύριον τὸν Θεόν σου* » (Matt. IV, 7). Il diavolo vinto, fugge, e il coro intona un cantico di lode che chiude col *trisagion*. L'oratore conclude brevemente l'omelia osservando, che Gesù nascondeva la sua divinità, per rendere più solenne il suo trionfo sul nemico.

Non vi può esser dubbio, che le due omelie per la prima parte dipendano l'una dall'altra: le immagini, i concetti, le parole quasi identiche che abbiamo notato, ne danno una prova sufficiente. Ma possiamo ancora esser certi, che anche le scene della tentazione, che oggi troviamo soltanto nella omelia Eusebiana, dovessero pure tener dietro a quella del battesimo, nella sua redazione più larga, conservataci nell'omelia attribuita al Taumaturgo. Anche in questa infatti, si fa menzione del diavolo, nel dare il motivo per cui Gesù impone a Giovanni il silenzio sulla sua divinità. E più sotto ancora, Gesù dice espressamente, che il diavolo verrà a tentarlo, e che la lotta è imminente: « *Lascia (o Giovanni), che il diavolo venga a me come ad un uomo qualunque, e che venga a lotta con me, perchè io possa ferirlo: Ἰᾶσον τὸν διάβολον ὡς τῷ τυχόντι μοι προσελθεῖν, καὶ συμβαλεῖν, καὶ λαβεῖν καιρίαν τὴν πληγὴν* ».

Rimandiamo a più sotto, le altre osservazioni sull'omelia di Eusebio, quando parleremo delle altre omelie sulla *discesa all'inferno*: ora ci fermeremo soltanto sul contenuto del drama. L'omelia, come si è notato, ha il carattere di un riassunto, per la scena del battesimo: il soliloquio del diavolo presenta invece una forma più completa e svolta secondo il gusto delle amplificazioni della prima omelia. Le scene della tentazione sono rapide anch'esse, e non è impossibile che ve ne fosse una prima redazione più ampia e complicata, di cui questa sarebbe una riduzione, nello stesso modo come la prima parte è una riduzione di quella attribuita al Taumaturgo.

Anche nelle scene della tentazione, l'autore del drama rispetta sommariamente lo schema della narrazione evangelica, ma, con fine discernimento drammatico, ne altera l'ordine e mette all'ultimo posto la tentazione che l'evangelista avea messa al secondo, per avere modo di chiudere il drama con la dichiarazione in cui Gesù confessa quasi la sua divinità, e a cui il coro risponde con la *doxologia*. Il soliloquio del diavolo prima della tentazione, è eminentemente drammatico: la sua ansietà, i suoi timori, la sua paura sono espressi con una serie di esclamazioni, che rendono ridicolo il personaggio e che doveano certo sollevare un po' il buon umore dell'uditorio. Ma più bella è certamente la scena delle tentazioni. La varietà della scena stessa, che si trasporta da un luogo all'altro, giusta l'avviso dell'oratore, la sobrietà solenne del linguaggio di Gesù in contrasto con la leggerezza loquace del demonio, l'intervento del coro con l'apostrofe violenta al tentatore, tutto ciò dà al drama una mistica gravità che impressiona profondamente, non ostante la tecnica rudimentale e la semplicità del processo drammatico.

## § 6. — Il drama della discesa all'Inferno.

L'argomento precipuo di questo drama, cioè la liberazione dei Patriarchi, non si collega ai Vangeli che per un semplice accenno; non è quindi, come i precedenti, un'amplificazione di uno schema drammatico contenuto già nei libri sacri, poichè la tela è tratta dalla tradizione e i particolari dai Vangeli apocrifi. Il drama originale,

come rileveremo dalle omelie, si componeva di tre parti: 1ª Discesa di Giovanni Battista all'Inferno e dialogo dei Profeti; — 2ª Le trame del diavolo, o dialogo con l'Orco, e tradimento di Giuda; — 3ª Discesa di Gesù all'Inferno e liberazione dei Profeti. — I frammenti di questo drama li troviamo: *a*) in tre discorsi (impropriamente chiamati *omelie*) attribuiti ad un Eusebio: 1. Λόγος περὶ τῆς παρουσίας Ἰωάννου ἐν τῷ Ἅϊδῃ καὶ τῶν ἐκείσε ἐγκλεκλισμένων (1); — 2. Λόγος εἰς τὴν προδοσίαν τοῦ Ἰούδα (2); — 3. Εἰς τὸν διάβολον καὶ εἰς τὸν Ἅϊδην (3); — e 4. in una quarta omelia che trovasi tra le spurie del Crisostomo: Τῇ ἐγρία καὶ μεγάλῃ παρασκευῇ εἰς τὸ ἅγιον πάθος τοῦ Κυρίου (4). — *b*) E finalmente un breve riassunto di tutto il drama si trova in una omelia, attribuita falsamente ad Epifanio di Salamina, dal titolo: Εἰς τὴν Θεόσωμον ταφήν τοῦ κυρίου καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ τὸν ἀπὸ Ἀρμαθαίας ecc. (5).

*a. — Le omelie di Eusebio.*

Le prime tre omelie furono per la prima volta pubblicate dal Mai (6) dal codice Vaticano greco 1633, già di Grottaferrata, sotto il nome di Eusebio Alessandrino. In seguito furono ripubblicate da Augusti (7) da un codice Viennese, sotto il nome di Eusebio Eme-seno, e dopo, una seconda volta, sotto lo stesso nome, ma dando una lezione molto diversa dalla prima e ricavata da un altro codice, pure Viennese. In questa seconda edizione, Augusti avea aggiunto alla seconda omelia, a mo' di conclusione, un tratto, che il Mai (8) riconobbe appartenere ad un'altra omelia sull'Incarnazione, pure di Eusebio, che nulla avea di comune con queste omelie. Alla terza omelia aggiunse pure un altro tratto monco, ricavato dallo stesso codice, e che il Mai riconobbe come parte dell'omelia seguente, di cui nel codice Vaticano c'era solo il titolo.

(1) MIGNE, P. G. LXXXVI, col. 509-525.

(2) Id. ib. col. 525 — 536.

(3) Id. ib. col. 384 — 406.

(4) Id. LXII, col. 721-724.

(5) Id. XLIII, col. 439 e segg.

(6) *Spicilegium Romanum*, Tom. IX, Nri. XIII, XIV, XV.

(7) Edizione citata.

(8) MAI, *Nova Bibliotheca*, II, 499.

Questa omelia, che è quella da noi segnata col n° 4, era stata già pubblicata dal Savile e poi dal Montfaucon tra le spurie di Giovanni Crisostomo (1). — Thilo la ritrovò in un terzo codice Vienne, e la pubblicò unendola alle tre precedenti, attribuendole tutte ad Eusebio Alessandrino.

Migne nella sua Patrologia pubblicò la 1ª e la 2ª sotto il nome di Eusebio Alessandrino, dando il testo della 1ª edizione dell'Augusti, e aggiungendo in nota per esteso l'edizione del Mai; la 3ª invece sotto il nome di Eusebio Emeseno, dando il testo dell'edizione del Mai e in nota per esteso ambedue le edizioni dell'Augusti. In nota però, il Migne faceva osservare, che anche questa doveva attribuirsi all'Alessandrino, anzichè all'Emeseno. La quarta omelia venne dal Migne conservata tra le spurie del Crisostomo, dandone però l'edizione di Thilo.

La tesi di Augusti, che attribuisce le omelie ad Eusebio di Emesa († 360), non venne accolta con favore: le ragioni opposte dal Mai e dal Thilo dimostravano la impossibilità di fare risalire quei componimenti sino alla metà del secolo IV, e la necessità — dato che tutti i codici contenevano questo nome — di attribuirle ad un Eusebio vissuto posteriormente all'Emeseno. Nessuna difficoltà quindi, che si accettasse il nome di Eusebio Alessandrino portato da parecchi codici e dei più autorevoli. Però in Alessandria fiorirono due Eusebi: uno nel V e l'altro nel VI secolo.

Il Mai inclinava per l'Eusebio del V sec., Thilo invece per quello del VI, e questa data è accettata anche dal Dobschütz.

Ma la questione va esaminata da un punto di vista più generale. Ad Eusebio Alessandrino vengono attribuite generalmente 22 omelie (2). Uno studio anche superficiale di esse, basta per dimostrare che vanno riunite in tre gruppi:

(1) Ed. MONTFAUCON, Tom. XI, p. 793. — Ed. SAVILE, Tom. VII, p. 459. — MAI diceva di averla letta in 4 codici Vat. (*Spic. Rom.* Tom. IX).

(2) BATIFFOL così riassume le conclusioni della critica circa le dette omelie: « Parmi les 22 soi-disant homélies qui portent le nom d'Eusèbe soi-disant d'Alexandrie, on élimine les nos 13 et 14 comme appartenant à Eusebe d'Émèse et les nos 17-20 comme appartenant à saint Jean Chrysostome; il faut éliminer aussi, croyons-nous, les nos 11, 15, 21 qui ne sauraient être du même auteur que ceux qui restent, soit les



I. dall'omelia 1<sup>a</sup> alla 9<sup>a</sup> ,

II. dalla 10<sup>a</sup> alla 16<sup>a</sup> ,

III. dalla 17<sup>a</sup> alla 22<sup>a</sup> .

Le omelie che ci riguardano sono quelle del II gruppo: poichè quelle del I e del III trattano di argomenti morali e mistici, e non è il caso di occuparci della loro autenticità o meno.

Le sette omelie del II gruppo sono tutte concatenate l'una con l'altra, e tutte insieme formano una specie di breve esposizione della missione di Gesù e del suo trionfo sul demonio e sulla morte. Infatti la 1<sup>a</sup> omelia, dal titolo: *περὶ τὴν Χριστοῦ γέννησιν* (1), porta una piccola prefazione, in cui si narra come Eusebio, pregato da Alessandro perchè gli esponesse i misteri della vita di Gesù, così cominciò a dire: « Ἐρῶ σοι πᾶσαν τὴν οἰκονομίαν, ἣν ὁ Κύριος δι' ἡμᾶς ἐποίησεν, τῶν προφητῶν προειπόντων περὶ πάσης τῆς οἰκονομίας αὐτοῦ ἣς ἐποίησεν εἰς ἡμᾶς ». Le così dette omelie non sono dunque che i vari capitoli di una serie d'istruzioni sulla vita di Gesù, dettate non dall'ambone, ma scritte per edificazione dei fedeli e dirette ad Alessandro. Questo Alessandro, giusta quanto narra Giovanni monaco nella vita di Eusebio, era un uomo della migliore società di Alessandria, strappato al vizio da Eusebio stesso e consacrato da lui, prima di morire, vescovo e proprio successore.

Ecco l'argomento dei sette capitoli o, come vengono chiamati, *omelie*:

I. È una narrazione della nascita di Gesù, della fuga in Egitto, della presentazione al tempio. Ha di speciale un lungo tratto in cui si difende la verginità di Maria *post partum*.

II. Ha per titolo: *περὶ τοῦ βαπτίσματος*, ed è quella stessa da noi analizzata precedentemente (p. 76), come integrante il drama dell'omelia attribuita al Taumaturgo.

---

*nos 1-10, 12, 16, 22. Ces treize entretiens, car ce ne sont point des homélies, constituent une façon d'introduction à la vie chrétienne faite par Eusèbe à un laïque de nom Alexandre; il est possible que ces treize pièces ne représentent qu'une portion de l'ouvrage. Telles qu'elles sont, elles ont de l'intérêt pour l'étude des mœurs et de la liturgie à l'époque où leur auteur écrivait, savoir le Ve ou le VI<sup>e</sup> siècle ». Littér. grec. p. 253. — Si vedrà quanto sia errato questo giudizio circa le omelie 10-16.*

(1) MIGNE, P. G. LXXXVI, I, col. 365-372.

III. Ha per titolo le parole del messaggio di Giovanni Battista a Gesù: *Σὺ εἶ ὁ ἐρχόμενος ἢ ἕτερον προσδοκῶμεν*; L'autore osserva, che Giovanni sapeva già sin dall'utero della madre, che Gesù era figlio di Dio, ne avea avuto la conferma quando lo avea battezzato nel Giordano; perciò non si capisce quel messaggio, se non gli si dà un significato segreto. Ed è questo: Giovanni, sapendo di essere alla vigilia della morte e di dover andare al Limbo, per annunziare anche ai padri aspettanti nell'ombra della morte la venuta del Redentore in terra, volle sapere da Gesù chi sarebbe andato laggiù a liberare i padri, se Gesù stesso, oppure se avessero dovuto aspettare un altro.

IV. Giovanni scende all'Inferno e annunzia prossima la liberazione. — Gioja dei padri, e sospetti del diavolo.

V. Il diavolo spinge i Giudei a perseguitare Gesù, e persuade Giuda a tradire il maestro. — Tradimento di Giuda e principio della passione di Gesù.

VI. Gioja del diavolo, che corre ad avvisare l'Orco perchè prepari un posto nell'inferno per Gesù, prossimo ad essere condotto alla morte dai Giudei.

VII. Morte di Gesù, sua discesa all'inferno e liberazione dei patriarchi.

Questo semplice elenco degli argomenti basta a fare scorgere a chiunque, l'unità di concetto di tutte le sette omelie, che tutte insieme formano il trattato *περὶ πάσης τῆς οἰκονομίας* della redenzione del genere umano.

Appartiene questo trattato, nella forma attuale ad Eusebio Alessandrino?

Nella citata biografia di Eusebio, il detto Giovanni monaco parlando dei sermoni del vescovo, dice che essi furono trascritti *dal notaio di Eusebio stesso, Giovanni, e consegnati al vescovo Alessandro. Morto questo, Giovanni riprese il manoscritto e con l'aiuto di un abilissimo calligrafo, Morobio, dispose i sermoni in un volume, ricopiandoli diligentemente* (1). Questa biografia di Eusebio è te-

---

(1) MIGNE P. G. LXXXVI, I, col. 309. — La vita di Eusebio Alessandrino per Giovanni Monaco venne pubblicata prima dal MAI, *Spic. Rom.*, IX, 703.

nuta in conto di leggenda a cui non si può prestare fede alcuna. Infatti nel catalogo dei vescovi di Alessandria, non si trova questo Alessandro successore di Eusebio, e di Eusebio stesso non si ha quasi nessuna notizia precisa. Ma per lungo tempo la biografia fu ritenuta come autentica, e serviva come prova dell'autenticità delle omelie. Oggi invece, le minuziose particolarità, con cui il biografo descrive la sorte dei manoscritti eusebiani, fanno sospettar subito l'artificio, onde accreditare con un nome rispettabile, un trattato compilato alla meglio da un oscuro monaco.

Ma per risolvere la questione della paternità delle omelie bisogna tener presenti due circostanze di fatto: 1<sup>a</sup> La derivazione delle quattro omelie che riguardano il nostro tema (IV-VII) dall'Evangelo di Nicodemo, e precisamente dalla II parte che porta il titolo: « *Descensus ad Inferos* »; — 2<sup>a</sup> Le profonde differenze delle omelie, secondo le lezioni dei diversi codici.

1<sup>a</sup> — La derivazione delle omelie dal detto apocrifo, non si limita solo al concetto e alla situazione generale, ma si spinge sino a riprodurre i particolari e qualche volta anche le parole. Si discute a lungo tra Augusti e Thilo, a quale dei due scritti dovesse assegnarsi la precedenza, se alle omelie, come opinava Augusti, in modo che l'apocrifo ne fosse una derivazione, o all'apocrifo, come viceversa sosteneva Thilo e con più ragione.

L'Evangelo di Nicodemo, o Atti di Pilato, giusta l'opinione dei più autorevoli critici e dei più recenti (1), fu redatto nella forma attuale verso la fine del sec. IV o il principio del V, motivo per cui è da escludersi, oltre che per altre ragioni, il nome dell'Emeseno morto già prima. Anche le omelie quindi non possono essere anteriori al sec. V, e sono senza dubbio posteriori.

Come abbiamo veduto, l'autore ha fatto comparire il diavolo sulla scena sin dalla 2<sup>a</sup> omelia, e nella stessa ha fatto annunziare da Gesù la sua futura discesa all'inferno per liberare i padri. Nella terza poi si è affannato a dimostrare, che la domanda del Battista

---

(1) VON DOBSCHUTZ-HASTING'S, *Dictionary of the Bible*, Vol. III, p. 542, § IV. — A. MAURY, *Croyances et Légendes de l'Antiquité*, p. 329 e segg. — KENNARD-RAND, articolo citato, in *Modern Philology*, pag. 262.

dovesse interpretarsi come messa in bocca agli stessi padri aspettanti il liberatore. Ma è solo nella quarta, con la discesa del Battista nell'Inferno, che comincia la derivazione delle omelie dall'apocrifo. La seconda metà del cap. II del Vangelo e parte del cap. III danno l'argomento alla 1ª parte della detta omelia, in cui, con un abile lavoro di amplificazione, le poche parole di Adamo e di Isaia dell'apocrifo si trasformano in una lunga scena: i profeti si avanzano ad uno ad uno dal fondo del carcere tenebroso e ripetono a Giovanni le loro profezie sul Redentore venturo. Il dialogo tra il diavolo e l'Orco del cap. IV e principio del cap. V prende proporzioni larghissime, e dà origine, non solo alla seconda parte della IV omelia, ma anche a tutta l'om. VI, che risulta di una lunga scena, dal dialogo molto movimentato, tra i due tenebrosi personaggi.

L'argomento della V omelia — il tradimento di Giuda per istigazione del demonio — è estraneo al Vangelo di Nicodemo, ed egualmente estranea è la brevissima narrazione della passione nella prima parte della omelia VII. La seconda parte di questa riassume invece, in una scena rapida e vigorosa, i cap. V-X del vangelo stesso.

Questo ravvicinamento sommario delle due opere basta per dimostrare: 1) che le omelie amplificano la parte dialogico-drammatica del Vangelo nella prima parte (cap. II-V = omelie IV, VI); — 2) che riassumono la parte narrativa, concentrando la scena drammatica nella seconda (cap. V-X = omelia VII); — 3) che le omelie contengono anche elementi estranei al vangelo (omelie I, II, III, V e principio della VII).

Di queste omelie, che non hanno relazione alcuna col Vangelo di Nicodemo, la 1ª è una semplice narrazione, che serve come di prefazione al drama; la 2ª è essenzialmente drammatica ed è in intimo nesso con altre omelie, come si è visto, di cui completa il dialogo e l'azione; la 3ª non è che un breve commento oratorio, in stretta relazione con la 2ª e con la 4ª; la 5ª ha elementi narrativi ed elementi drammatici; il principio della 7ª è semplicemente narrativo.

Ora, osservando che le sette omelie, considerate — giusta le promesse della loro prefazione — come una esposizione della



*economia* della missione di Gesù, non corrispondono intieramente alla promessa, limitandosi ad una rievocazione drammatica di una sola parte (la vittoria sulla morte e la liberazione dei padri) di questa missione; osservando in secondo luogo, che il lavoro di amplificazione, fatto nel trasportare l'argomento dal Vangelo di Nicodemo alle omelie, si verifica solo nei dialoghi e nei tratti drammatici, riassumendo al contrario la parte narrativa e tralasciando certi particolari romanzeschi; riflettendo ancora sul fatto, che gli elementi estranei al Vangelo che si ritrovano nelle omelie, o sono ricavati da altre composizioni drammatiche, o hanno la forma di commenti oratori e narrativi in stretta relazione con l'azione drammatica stessa, ci pare che si possa concludere:

a) Che il trattato, che risulta dalla riunione delle sette omelie, non è opera originale, ma — dal punto di vista dello scopo prefisso dal compilatore — è una compilazione monca ed imperfetta, da attribuirsi a qualcuno dei tanti raffazzonatori di antiche omelie, così abbondanti nei monasteri bizantini, che probabilmente sarà stato anche l'autore della biografia di S. Eusebio, sotto il nome autorevole del quale mise il proprio lavoro.

b) Che questo compilatore, nello stesso modo come per le omelie indipendenti dal Vangelo, dovette usufruire di altre omelie drammatiche; così anche pel resto non compilò il suo lavoro direttamente sul Vangelo, ma su una o più omelie drammatiche antiche, che dal Vangelo aveano tratto e l'argomento e la tessitura del drama.

Questa conclusione sarebbe confermata anche dalle profonde differenze che offrono i diversi codici, nella redazione delle stesse omelie.

2º — I codici che riportano l'una o l'altra, o parecchie di queste omelie, sono molti: ci occuperemo soltanto di quelli che sono stati collazionati o pubblicati.

E prima di tutto, i codici non dividono in modo conforme le omelie. Nel cod. Vat. gr. 1633, il più completo (1), l'intera serie è divisa in sette omelie (la VII manca per difetto di fogli), sotto il nome di Eusebio d'Alessandria (edito dal Mai).

---

(1) Le omelie di Eusebio di questo codice in origine formavano un codice a parte, posteriore al resto e forse del sec. XI.

Nel cod. greco Viennese 284, noi ne troviamo soltanto tre (IV-VI), ma la V e la VI sono fuse in una sola sotto il titolo: « Τοῦ μακαρίου Εὐσεβίου λόγος περὶ τῆς παρουσίας Ἰωάννου ἐν τῷ ἔθῃ καὶ τῶν ἐκεῖσε ἐγκεκλησμένων, καὶ εἰς τὴν προδοσίαν τοῦ Ἰούδα ». L'Augusti nel pubblicarle, staccò l'una dall'altra: avvertiva però, che il titolo suddetto non era scritto dalla stessa mano del testo, ma da mano posteriore.

Nel cod. greco Viennese 307 (edito ugualmente dall'Augusti, ed. 2<sup>a</sup>), troviamo le stesse tre omelie, ma la V porta il titolo: « Εἰς τὴν προδοσίαν τοῦ Ἰούδα, καὶ εἰς τὸ πάσχα, καὶ εἰς τὴν παράδοσιν τῶν μυστηρίων, καὶ περὶ τοῦ μὴ μνησικακεῖν τῇ ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ πεντάδι », e la VI: « Πρὸς τοὺς Ἰουδαίους κατασυλλογισμός ».

Nel cod. Marciano II, 42, la sola VII come sermone pel Venerdì Santo, sotto il nome del Crisostomo. Un frammento della stessa, unito alla VI, nel citato codice Viennese gr. 307. E la stessa omelia VII intera, nel Viennese gr. 247 (edita da Thilo).

Oltre a ciò, delle omelie IV-VII esiste una traduzione latina pubblicata, come si è detto, da Kennard-Rand (dal cod. lat. Vienn. 3324, attribuito al sec. IX); però, come nota l'editore, più che una versione, questa è una rifusione delle omelie in una sola narrazione continua e in parte abbreviata.

Ma più grave ancora è la differenza delle lezioni.

Fermandoci semplicemente alle tre omelie, che si trovano nel maggior numero dei codici, noi osserviamo che non si tratta di semplici differenze accidentali, di semplici varianti di forma, ma addirittura di redazioni diverse e in molti luoghi indipendenti l'una dall'altra.

Le tre edizioni di queste omelie: Mai, Augusti 1<sup>a</sup>, Augusti 2<sup>a</sup> presentano tre redazioni, delle quali la 1<sup>a</sup> è la più ampia, la 2<sup>a</sup> abbreviata, la 3<sup>a</sup> più breve ancora. E spesso tale abbreviazione non è fatta con la semplice soppressione di un tratto, ma con una vera e propria riduzione di forma, pur conservando i concetti.

Così per portarne un esempio, ecco uno stesso tratto dell'omelia IV nelle due edizioni dell'Augusti:

1<sup>a</sup> - Βλέπε, ἀδελφέ, μήπως θέλον-  
τες ἄγαν κερδησάι, ἀπάντων ζημιω-

2<sup>a</sup> - Βλέπε, ἀδελφέ, καὶ περιεργά-  
ζου ἀκριβῶς, τίς ἐστίν, καὶ πόθεν

θῶμεν. Οὐδεὶς γὰρ ἡμῶν τῶν δύο φίλος τυγχάνει, ἀλλὰ πάντες ἐχθροὶ ἡμῶν γεγόνασιν, καὶ ἐὰν ἀποτύχωμεν, ἀπαραμύθητον ἡμῶν τὸ πένθος γενήσεται, ἀνεκδιήγητος ἡ λύπη. Τί γὰρ νομίζεις τοὺς προφῆτας τούτους, ἡδέως τὰ σώματα αὐτῶν ἔσω τῶν πυλῶν τυγχάνει, καὶ τοιαῦτα φθιέγονται; ἐὰν ἐξέλθωσιν ἐντεῦθεν πῶς ἔχουσιν ἡμῶν καταγελάειν! καὶ λέγω περὶ τούτων τῶν μὴ προσδοκῶντων κόλασιν· ἐὰν ἐξέλθῃ τὸ πλήθος τῶν καταδίκων καὶ ἀμαρτωλῶν, καὶ οὗτοι καταγελάσαι ἡμῶν ἔχουσι τῆς ἀδρανείας, καὶ ὁ κόσμος ὅλος ὡς ἀδρανείας ἡμᾶς διαγράφει. Βλέπε οὖν ἀκριβῶς, ἵνα μὴ χλευασθῶμεν· οὗτοι γὰρ μεγάλως εὐφραίνονται ἀκούοντες τὰ περὶ ἐκείνου.

ἐγένετο, καὶ τίνος υἱὸς ἐστίν, ἵνα μὴ χλευασθῶμεν, οὗτοι γὰρ μεγάλως χαίρονται καὶ εὐφραίνονται ἀκούοντες περὶ αὐτοῦ. Βλέπε οὖν ἀκριβῶς τίς ἐστίν, ἵνα μὴ ὡς θέλωμεν ἕνα κερδῆσαι, ὅλον τὸν κόσμον ζημιωθῶμεν· καὶ οὕτως οὐ μέλει μοι περὶ τῆς ζημίας, ὅσον ὅτι κατὰ γελως καὶ ἐπὶ χαρμα γινόμεθα, οὐ γὰρ εἷς καταγελάσει ἡμῶν ἢ δύο, ἀλλ' ὁ κόσμος ὅλος. Οὐδεὶς γὰρ ἡμῶν φίλος ἐστίν, ἀλλὰ πάντες ἐχθροί.

Ma anche nei tratti che meglio corrispondono, la lezione è sempre molto diversa:

VI. Ed. Mai. — Ἀδελφε Ἀιδη, ἔτοιμος γενοῦ εἰς τὴν κακὴν ἡμέραν ἐγὼ τε καὶ σύ· εὐτρέπισόν μοι τόπον ἀσφαλῆ, ὅπου κατακλείσωμεν τὸν λεγόμενον Ἰησοῦν, ὃν Ἰωάννης καὶ οἱ προφῆται λέγουσιν ὅτι ἔρχεται, καὶ ἐκβάλλει ἡμᾶς.

V. Ed. 1<sup>a</sup> Aug. — Οὐ πάντως, Ἰούδα, περὶ τῶν πτωχῶν σοὶ ἔμελεν· ἀλλὰ δικαίως λυπεῖ σε ἐπὶ τριακοσίοις δηναρίοις, ἐπειδὴ ἔμελλες τὸν ποιητὴν τοῦ μύρου καὶ Δεσπότην τριάκοντα ἀργυρίων συμφωνῆσαι.

Aug. Ed. 1<sup>a</sup> — Ἐτοιμος γενοῦ, εὐτρέπισον τόπον ἀσφαλῆ, ὅπου κατακλείσωμεν τὸν λεγόμενον Ἰησοῦν, ὃν Ἰωάννης καὶ οἱ προφῆται ἔλεγον ἔρχεσθαι καὶ ἐκβάλλειν αὐτούς.

Ed. 2<sup>a</sup> Aug. — Οὐχί, Ἰούδα, οὐχὶ περὶ τῶν πτωχῶν σοὶ ἔμελεν, ἀλλὰ περὶ τῆς πλεονεξίας· δικαίως δὲ λυπήσαι ἐπὶ τοῖς τριακοσίοις δηναρίοις, ὅπου γε αὐτὸν τὸν Κύριον τριάκοντα δηναρίων συνεφώνησας.

Oltre a ciò, non mancano delle frequenti e notevoli differenze nel contenuto: così, p. e. nell'om. IV, quando il Battista invita i profeti a render testimonianza al Cristo, la 1<sup>a</sup> Ed. Augusti porta 14 testimonianze, mentre la 2<sup>a</sup> dello stesso ne riporta solo 10, delle

quali due nuove e non comprese nell'altra. La stessa omelia nella 2<sup>a</sup> Augusti, ha una conclusione in forma d' invettiva contro i Giudei, che manca nelle altre.

Nel punto dove l'azione s' interrompe, per chiudere l'omelia, si trova in parecchi codici una breve conclusione, in cui si avverte l'uditorio che la continuazione è rimandata ad altro giorno: Ἐνταῦθα τὸν λόγον σφραγίσωμεν· καὶ εἰ ὁ Θεὸς ἡμᾶς ἀξιώσῃ, τὰ ὑπόλοιπα τοῦ λόγου ἀκούσωμεν ἐν ἄλλῃ ἡμέρᾳ (om. VI). Ma tali conclusioni mancano in parecchi codici, nello stesso modo come in alcuni di essi manca il primo periodo delle omelie, con cui si annunzia l'argomento da trattare.

Queste profonde differenze delle diverse lezioni presentate dai codici, suppongono naturalmente delle successive redazioni, in cui l'originale primitivo venne alterato con numerose amplificazioni o abbreviazioni. E anche qui osserviamo, come osservammo a proposito del Vangelo di Nicodemo, che il lavoro di amplificazione si versa quasi esclusivamente sui tratti dialogici e drammatici. L'ipotesi da noi avanzata della esistenza di una prima omelia drammatica, derivata direttamente dal Vangelo di Nicodemo e insieme da altre fonti, spiegherebbe sufficientemente il perchè delle diverse redazioni delle omelie attuali. Poichè è naturale e necessario, che il drama, passando attraverso chiese e ambienti diversi e dovendosi adattare alla recitazione, venisse a subire delle modificazioni, tagli o aggiunzioni suggerite dai tempi o dai luoghi o dalle persone diverse. Così il testo primitivo venne alterato, e i compilatori dei codici che noi possediamo si trovarono di fronte a redazioni diverse, che riprodussero, adattandole, più o meno diversamente, alla forma di semplici omelie.

*b. — L'omelia detta di Epifanio.*

La nostra ipotesi viene inoltre confermata, dalla esistenza dell'altra omelia, attribuita falsamente a S. Epifanio di Cipro, dal titolo: « Εἰς τὴν Θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ τὸν ἀπὸ Ἀριμαθαίας, καὶ εἰς τὴν ἐν τῷ Ἄϊδῃ τοῦ Κυρίου κατὰβασιν, μετὰ τὸ σωτήριο πάθος παραδόξως γεγεννημένην. Τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτῳ » (1).

---

(1) MIGNE, P. G. XIII, col. 439-464.



Questa omelia, anch'essa drammatica, nella 2ª parte riproduce in una redazione più breve, la scena della liberazione dei patriarchi della om. VII tra le Eusebiane: ma nella prima parte descrive, ugualmente in forma drammatica, la sepoltura di Gesù. Giuseppe d'Arimatea, Pilato, un coro di angeli e il coro dei fedeli ne sono i personaggi. Il compilatore di questa omelia pare abbia conosciuto il drama originale, perchè la scena della liberazione da lui descritta, ha delle circostanze estranee al Vangelo di Nicodemo e che si ritrovano invece nelle omelie Eusebiane. Si può quindi argomentare, che anche la scena della sepoltura, tralasciata dalle Eusebiane, derivi dal drama primitivo e lo completi. È superfluo dimostrare, che l'omelia non può essere attribuita ad Epifanio di Salamina.

Vi furono due altri Epifani di Cipro in tempi posteriori, poichè questo nome si ritrova nelle sottoscrizioni del VI Concilio Ecumenico (680) e nei fasti del sec. VIII. Il compilatore dell'omelia è uno di questi due vescovi? Può darsi: ma, trattandosi di compilazione del genere che si è detto, è inutile ricercarne l'autore.

### § 7. — Esame delle omelie di Eusebio.

a. — Λόγος περὶ τῆς παρουσίας Ἰωάννου ἐν τῷ ᾧ δὴ καὶ τῶν ἐκεῖσε ἐγκλεισμένων.

L'oratore, continuando l'omelia precedente (interpretazione del messaggio di Giovanni a Gesù: *sei tu colui che aspettiamo, oppure verrà un altro?*), narra brevemente la prigionia e la esecuzione del Battista, e conclude: παρεγένετο πρὸς τοὺς κατακλείστους ἐν τῷ ᾧ δὴ. La scena è ora nel Limbo, ove i patriarchi, prigionieri dell'Orco, attendono la liberazione. L'oratore descrive il luogo tenebroso, illuminato da una viva luce all'apparire del Battista. A quella luce i patriarchi si affollano attorno al nuovo venuto, gridando: «*Ecco il Signore è vicino: παραγίνεται ὁ Κύριος ἐνταῦθα!*» Giovanni parla un po' di sè e della sua missione, quindi invita i profeti a ripetere ciò che essi aveano predetto del Cristo: «*Παρακαλῶ ὑμᾶς, ἀπαγγείλατε, τί ἕκαστος ὑμῶν προεφήτευσεν περὶ τοῦ Κυρίου, ἵνα καὶ οἱ ἐν*

τῷ ἄδῃ ἀκούσαντες εὐθυμοὶ γίνονται ». E i profeti, a cominciare dal re David ed Isaia, passano l'uno dopo l'altro dinanzi al Battista, ripetendo una frase delle loro profezie che si riferivano al Cristo. « *Egli verrà come la pioggia sul vello* » dice David. — « *Nascerà da una Vergine* » soggiunge Isaia. — « *Egli nascerà in Betlem* » afferma Michea; e così via via tutti gli altri prendono la parola, preannunziando e la fuga in Egitto e i miracoli diversi, e il tradimento di Giuda e il trionfo finale. A tutta questa scena e alle frasi bibliche l'oratore non aggiunge commento alcuno.

Osservando questo movimento tra i reclusi, l'Orco domanda al diavolo: « Περὶ τίνος λέγουσιν οὗτοι οἱ μεγάλοφρονες; » E il diavolo lo tranquillizza, narrandogli, che il nuovo venuto, detto Giovanni Battista, gli avea dato un po' di noia lassù, preannunziando la venuta del Salvatore, ma che egli se n'era sbrigato per mezzo di Erodiade: « γυναῖκα καλὴν καὶ ὑπουργόν μου καὶ συγκληρονόμον τῶν ἔργων μου ». In quanto al preteso salvatore non c'era da temer nulla, perchè era un uomo, tanto è vero, che avea avuto paura dei Farisei ed era fuggito in Galilea: « Τότε ἔγνων, ὅτι ἄνθρωπός ἐστι, λοιπὸν καὶ φοβεῖται τὸν θάνατον ». Ma l'Orco lo esorta ad esser prudente: Βλέπε, ἀδελφέ, ecc. (tratto sopra citato).

Ma il diavolo lo rincuora, ripetendo che Gesù è un uomo, perchè mangia e beve come tutti gli altri uomini. Poi narra, che egli ha pronto un piano di guerra contro di lui, anzi raccomanda all'Orco di preparare un posto ove lo si possa chiudere sicuramente, quando sarà morto. Annunzia, che va tra i Giudei per dare esecuzione al suo piano, e, prima di partire, raccomanda ancora una volta all'Orco di fortificare le porte: ἀσφάλισαι τὰς θύρας ἐν πολλῇ ἀσφαλείᾳ.

Qui l'omelia finisce; l'interruzione può considerarsi come chiusura della prima scena del drama.

b. — Λόγος εἰς τὴν προδοσίαν.

L'oratore narra, come il diavolo spingesse i Giudei a perseguitare Gesù; ma, vedendo che si andava per le lunghe, entrò nell'animo di Giuda e lo persuase a tradire Gesù. E l'oratore descrive la venuta di Gesù in Betania ed il convito a cui Gesù fu invitato. Durante il convito, entra la Maddalena penitente a lavare i piedi di Gesù,

ungendoli di unguento e rasciugandoli coi suoi capelli. Giuda si alza stizzito: *perchè perdere così quell' unguento, che può vendersi distribuendone il prezzo ai poveri?*

Gesù non risponde, ma il coro alza la voce severa e ammonitrice contro il perfido: « *No, Giuda, non è dei poveri che tu sei sollecito, è l'avarizia che ha guadagnato il tuo cuore* ». E Giuda si alza e va dai sacerdoti: « Τί θέλετέ μοι δοῦναι, καὶ γὰρ παραδώσω ὑμῖν αὐτόν; » E il coro, che segue passo per passo l'azione del traditore, alza da capo la voce sperando nel pentimento: « *Perchè vendi il tuo maestro, o Giuda? L'oro che tu guadagni, ti perde! - Οὐαί σοι, Ἰούδα, ὅτι, φίλος ὑπάρχων τοῦ Κυρίου, ἀργυρίου ἐραστής γέγονας μᾶλλον, ταλαίπωρε, καὶ τούτου προδότης προεῖλου γενέσθαι. - Per queste monete - διὰ ἐκεῖνα τὰ ἀργύρια - ti rivesti di maledizione, perdi il paradiso, sarai confinato nel tartaro, ti spogli della gloria e compri il laccio che ti deve strozzare* ». Ma Giuda, insensibile, accetta il patto e prende il danaro: « Ὡ Ἰούδα! esclama il coro, τί πεποίηκας τοῦτο;..... ὦ Ἰούδα! τριάκοντα ἀργυρίων ἐπώλεις τὸν οὐρανοῦ καὶ γῆς ποιητήν! »

Quando tace il coro, l'oratore avverte che la scena si trasporta nell'orto di Getsemani. Gesù si avvanza e, contristandosi pel tradimento di Giuda, esclama: « Περὶλυπὸς ἐστὶν ἡ ψυχὴ μου ἕως θανάτου ». Lì vicino c'è il diavolo che ascolta e, nel sentire quelle parole, dà un salto per la gioia e va via sicuro della vittoria. E Gesù cade in ginocchio affranto, mentre il coro chiude la scena con una bella strofe, tutta piena di delicato sentimento, conservataci fortunatamente nella sua integrità metrica. Eccola riportata nella sua veste originaria:

Ὡ σπλάγχνα Δεσπότης!

ὑπὲρ τοῦ προδότου — ἐλυπεῖτο·

<τὸν> θάνατον γὰρ οὐκ — ἐφοβεῖτο,

ἀθάνατος ὦν! (1)

(1) Lo schema di questa strofe risulta perfettamente simmetrico, ciò che, dato l'intreccio ritmico, esclude qualunque ipotesi di un caso fortuito.

Schema:

∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ || ∪ ∪ ∪ ∪  
 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

Di più l'accordo delle varie redazioni in riferire questo tratto, nel resto

« *O viscere del Signore! Era angosciato per il traditore, non per la morte, cui Egli non temeva, essendo immortale!* »

c. — Εἰς τὸν διάβολον καὶ εἰς τὸν Ἄιδην.

Il diavolo lieto dell'affermazione umana di Gesù, corre dall'Orco: « *Fratello Orco, è venuto il momento della lotta, prepara il posto per chiudervi Gesù. Ho preparato per lui lassù buoni chiodi, una lancia acuminata, dell'aceto e una croce. Fra poco sarà qui. Molto male mi ha fatto costui* ». E qui il diavolo con compiacimento narra quanto egli stesso avea fatto a danno degli uomini: « Ἄλλους ἐτύφλωσα κλείσας τὸ φῶς, καὶ ἑτερόμην εἰς αὐτούς, ὅταν εἰς τοὺς τοίχους περιέκρουον, εἰς ὕδωρ περιέπιπτον, ἐπὶ βορβόρους κατέστρεφον ». Quindi narra con rabbia, come Gesù avea guarito e fatto risuscitare tutte le sue vittime (1). E finalmente accenna alla morte e alla risurrezione di Lazzaro.

L'Orco dà un balzo di paura sentendo questo nome, e grida: « Ἐκεῖνός ἐστιν ὅστις τότε τὸν Λάζαρον ἤρπασεν; ἂν ἐκεῖνός ἐστιν, ἐλέησόν με· μὴ ἀγάγῃς αὐτὸν ἐνταῦθα: *È quegli che ci portò via Lazzaro?! Se è lui, pietà di me! Non me lo portar qui!* » E continua così per un pezzo, descrivendo il terrore provato, quando una voce potente chiamò Lazzaro sepolto fra gli altri patriarchi, e lo strappò all'Inferno, concludendo: « Ἐκεῖνον ἐνταῦθα κατακλεῖσαι οὐ δύναμαι ».

« *Vile e pusillanime, — δειλὲ καὶ ἄνανδρε καὶ ὀλιγόφυχε —* lo apostrofa il diavolo: *io l'ho sfidato per tanto tempo e tu ne hai paura! E vedi, io non solo ho fatto male ai corpi, ma anche alle*

per altro così discordi, è preciso indizio che i riduttori dei drammi sacri in omelie, attratti forse dalla eleganza singolare di questo passo, non hanno osato porre su di esso le mani per non guastarne l'intima bellezza e l'armonia del verso, e però lo hanno trascritto fedelmente nei loro omeliari. — Le varianti fra l'edizione del Mai e l'Augusti 1<sup>a</sup> sono due sole, e completano a vicenda il testo metrico:

Mai προδότου, Aug. τοῦ προδότου. || Aug. ὁ ἀθάνατος, Mai ἀθάνατος ὢν.

(1) La narrazione dei miracoli di Gesù, quale è messa in bocca a Satana, trovasi nella 1<sup>a</sup> parte del Vangelo di Nicodemo: ove le stesse persone su cui si è operato il miracolo si presentano al tribunale di Pilato. V. ed. di TISCHENDORF, cap. VI-VIII, pag. 297-299.



*anime. Di un certo Matteo ne feci un usurajo: ὥστε τοὺς πάντας ἔτυπεν, ἐσύλει, αἰχμαλωτεύων αὐτῶν τὰς ἐλπίδας, τύπτων καὶ κολαφίζων, κατατρύγων καὶ καταπίνων τὰ ἀλλότρια (1). È vero che Gesù me lo riprese, ma io mi vendicai su di altri, spingendo la gente al piacere e alla perdizione ».* Narra poi di Zaccheo e di altri, e conclude : « *Coraggio dunque: σύ, ὦ φίλε μου Ἀιδῆ, μὴ δειλιάσῃς, ἀλλ' εὐτρέπισον τόπον ἀσφαλῆ, ὅπως αὐτὸν κατακλείσωμεν* ».

Ma l'Orco è preso da paura, e protesta che non lo vuole ricevere: « *Non lo vedi? Se non fosse figlio di Dio, non avrebbe fatto tanti miracoli: e poi io non ignoro ciò che di lui dissero i profeti* ».

Il diavolo: *Mentirono i profeti.*

L'Orco: *Non mentirono quando ne annunziarono i miracoli.*

Il diav.: *Il tuo ventre è insaziabile — ἀχόρταστόν σου κοιλίαν — ed ora hai paura?*

L'Orco: *Μὴ φυλαρῆς ἄλλα: non ciarlare invano. Tutti quelli che tu avevi guadagnato a te, si sono dati a lui, e tu vuoi lottare?*

Il diav.: *Hai sepolto nel tuo ventre tutto il mondo e non dicesti mai basta! Hai inghiottito tutti i profeti ed hai paura di quest'ultimo? Egli è un uomo, perchè ha paura della morte.*

L'Orco: *Finge, per vincerti: Ἀπόστα ἀπ'αὐτοῦ, καὶ μὴ θέλῃς εἰσπολεμῆσαι μετ'αὐτοῦ.*

(1) È singolare la coincidenza tra questo passo dell'omelia riguardante Matteo e la strofe, che qui riproduciamo, dell'Inno agli Apostoli di Romano il Melode:

« Ὡσπερ τελώνης μείνον, Ματθαῖς,  
καὶ τελώνει ἐκείνον  
τὸν ἐχθρὸν τοῦ Ἀδάμ  
ὥσπερ πρὶν τοὺς διαθεύοντας·  
μὴ φείσῃ, ἕως ἂν ἀπολάβῃς  
καὶ τὸν ἔσχατον κοδραντήν — παρ'ἐκείνου,  
καὶ κάθου τηρῶν τὴν ὁδὸν τὴν πρὸς ἄβδην — ἀπάγουσαν,  
κἂν εὕρῃς τὸν ὀλετήρα  
ἀπὸ τῶν ἐμῶν ἐκπορευόμενον,  
ἐπίστηθι καὶ τελώνισον  
καὶ γυμνὸν τοῦτον δεῖξον, ὡς λέγω σοι  
ὁ μόνος γινώσκων τὰ ἐγκάρδια.

CHRIST et PARANIKAS, *Anthol. carm. graec.* p. 134.

Il diav.: *Io ho dalla mia parte amici potenti: Anna, Caifa, Giuda e tutta la turba dei Giudei.*

L'Orco: *Fa come vuoi: se tu vincerai, regnerai coi Giudei; se sarai vinto, egli verrà e libererà i miei prigionieri; ma tu resterai qui incatenato e con te i Giudei, e tutti saremo miseri in eterno!*

L'oratore avverte che la scena torna al Getsemani.

Gesù prega ancora, quindi si alza e dice ai suoi: « *Vigilate e pregate, perchè l'ora è vicina* ».

Qui chiude l'omelia.

d. — 1) Τῇ ἀγίᾳ καὶ μεγάλῃ παρασκευῇ εἰς τὸ ἅγιον πάθος τοῦ Κυρίου.

2) Εἰς τὴν θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου ecc., omelia attribuita a S. Epifanio.

L'oratore descrive l'avanzarsi di Giuda e dei soldati. Giuda si avvanza: « Χαῖρε, Ῥαββί », e dà a Gesù il bacio del tradimento. E il coro, che oramai segue Giuda come l'atroce rimorso, gli rinfaccia quel bacio vergognoso, e gli ripete, che il laccio che deve strozzarlo, è pronto. Quindi ricorda con delicato pensiero il bacio della Maddalena penitente, e intreccia una serie di antitesi, paragonando i due baci. L'oratore narra brevemente che Gesù fu preso, flagellato, condannato a morte e crocifisso; e quindi il coro recita una seconda serie di antitesi tra l'albero del paradiso terrestre e il legno della croce. Qui ha luogo la scena della sepoltura, descritta dalla omelia attribuita a S. Epifanio. Precede il tema: « Ἐλθὼν Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, εὐσχήμων βουλευτής, ὃς καὶ αὐτὸς ἦν προσδεχόμενος τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ, τολμήσας εἰσῆλθε πρὸς Πιλάτον καὶ ᾗτήσατο τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ » (Marc. XV, 43). Quindi Giuseppe con lungo discorso domanda il corpo di Gesù a Pilato: « ὦ κριτά, αἰτούμενος παρὰ σοῦ ἐλήλυθα αἰτησιν πάνυ μικράν. Δός μοι νεκρὸν πρὸς ταφὴν » ecc.

Pilato risponde affermativamente. E allora il coro, con uno slancio di pietà molto felice, domanda a Giuseppe come farà i funerali, come chiuderà gli occhi di Gesù, come lo collocherà nella tomba, con quali unguenti, e conclude: « *Te beato, o Giuseppe: εἰ ὄντως οἶδας ὃν κρατεῖς, νῦν γέγονας πλούσιος* ». Gli angeli, che hanno assistito stupiti a questa scena, si domandano: « Τίς οὗτος ὁ φοβερὸς λόγος,

καὶ φόβος, καὶ τρόμος, καὶ τρόπος, τί τοῦτο τὸ μέγα καὶ παράδοξον καὶ ἀκατάληπτον θέαμα; » ecc.

La scena cambia: siamo di nuovo all'Inferno. Il diavolo, che ha veduto gli strepitosi miracoli avvenuti alla morte di Gesù, corre spaventato e grida all'Orco: « Οὐαί μοι τῷ ἀθλίῳ, ὅτι ἐνεπαίχθη, βοήθει μου τῇ ταπεινότητι, κλείσωμεν τὰς θύρας, μὴ εἰσέλθῃ ὧδε, ἀσφάλισαι τοῖς μοχλοῖς, καὶ ὅλῃ τῇ δυνάμει ἀντιστῶμεν, ὥστε μὴ δέξασθαι αὐτόν ». Ma Gesù è già dietro le porte con tutte le categorie di angeli. Gabriele si avvanza e grida: « *Aprite le porte, o principi dell'Inferno* ».

E le Virtù: *Allontanatevi, empi guardiani!*

Le Potestà: *Spezzatevi, o catene!*

Tutti: *Apritevi, o porte, perchè entri il Re della gloria.*

L'Orco (di dentro): *Chi è questo Re della gloria?*

Tutti: *Il Signore delle Virtù è il Re della gloria.*

L'Orco: *Cosa vuole da me costui?*

Le Virtù: *Viene a stringerti in catene e a liberare i suoi servi.*

E allora l'Orco, rivolgendosi furibondo al diavolo: « *Non te l'avevo detto? Ora va tu, va tu a combattere contro di lui, o Beelzebub dalle tre teste, o scacciato dagli angeli, o derisione dei santi. Va, esci di qui, io non posso ajutarti* ».

E il diavolo: « Ἐλέησόν με, τέως μὴ ἀνοίξης ἔνθα, ὅτε ἀποστρέφεται, τέως ἀγώνισαι ὑπὲρ ἐμοῦ ».

Ma l'Orco si nega, mentre le Virtù innalzano più forte il grido: « *Apritevi porte, perchè entri il Re della gloria* ». E intanto i patriarchi si svegliano e apostrofano l'Orco e il diavolo: « *Non lo avevamo predetto noi? Apri le porte* ». E il Signore, avvicinandosi alle porte, le spezza, rompe le catene della morte e riempie della sua luce il luogo desolato. E gli angeli intanto cantano: « Ποῦ σου θάνατε, τὸ κέντρον; ποῦ σου Ἀἰδὴ τὸ νίκης; » mentre i patriarchi andando incontro al Signore, intonano anch'essi l'inno di gloria: « Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν δόμῳ Κυρίου ».

Ma (omelia di S. Epifanio) Adamo non si è ancora svegliato: al rumore si desta ed esclama: « *Sento venire qualcuno: φωνὴν ποδῶν τινος ἀκούω πρὸς ἡμᾶς εἰσερχομένου* ». Entra il Signore, e Adamo riconoscendolo, grida: « Ὁ Κύριός μου μετὰ πάντων ». E Gesù porgendogli la mano: « Καὶ μετὰ τοῦ πνεύματός σου. *Svegliati,*

*Adamo, per te ho sofferto, per te fui crocifisso* ». Quindi « λαβὼν ὁ Κύριος τὸν διάβολον, ἔδησεν αὐτὸν ἀλύτοις δεσμοῖς, καὶ κατήγαγεν εἰς τὰ καταχθόνια τοῦ ᾧδου, καὶ κλαίων ἐστέναζεν· ὑπέστρωσεν αὐτῷ πῦρ ἄσβεστον, σκώληκας ἀκοιμήτους, καὶ ἔστιν ἐκεῖ κατακείμενος κλαίων καὶ στενάζων ».

Il Signore si rivolge ai Profeti e dice loro: « *Andate in paradiso* ». David intona il salmo: *Venite exultemus*, ecc. e il Coro risponde: *Alleluja!*

L'ultima scena ha luogo in paradiso. I profeti si avanzano e vicino la porta trovano il buon ladrone. Stupefatti gli domandano: « *Chi ti portò qui? E come sei venuto? Certo sei venuto per rubare:* μὴ καὶ τὰ ἐνταῦθα ληστεύειν εἰσῆλθες; μὴ συλῆσαι τὰ ὧδε παρεγένου; οὐκ ἤρκεσθης τῶν ἐπιγείων, ἀλλὰ καὶ τὰ ἐπουράνια ἀρπάσαι θέλεις; » Ma il ladrone li rassicura, narrando la sua storia e ripetendo le parole di Gesù che gli avevano aperto il paradiso. Narra di avere incontrato Elia ed Enoch, che « *non erano passati attraverso la morte* » e che li attendevano. Tutti innalzano un inno di lode al Cristo.

Così finisce il drama.

## § 8. — La trilogia.

La liberazione dei patriarchi ne costituisce il punto centrale, il punto di arrivo verso cui tende l'azione sin dal principio: questa scena, nell'idea dell'autore, deve rappresentare quasi la prova tangibile ed immediata della vittoria del Cristo sulla morte, e quindi tutte le fila del drama si diriggonο da lunga mano a questa conclusione: prima l'accennano, poi la preparano e finalmente la sviluppano, con un' arte che, non ostante la sua ingenuità scenica e la sua pesantezza rettorica, non è senza efficacia. Ed è da rilevare, che anche il drama del Battesimo entra nell'armonia del drama della liberazione dei patriarchi. Infatti nell'omelia attribuita al Taumaturgo, quando Gesù impone al Battista di battezzarlo, tra le altre ragioni che adduce per dimostrare la necessità di quell'atto, è precisamente il bisogno di nascondere al diavolo la sua divinità per compire la propria missione. E una parte di questa missione, dice lo stesso



Gesù, è precisamente quella di liberare i patriarchi: « Δεῖ με κατελθεῖν καὶ εἰς αὐτὸν τὸν τοῦ ἔδου πυθμένα, διὰ τοὺς ἐκεῖ κατεχομένους νεκρούς. Δεῖ με τριημέρῳ τελευτῇ τῆς ἐμῆς σαρκὸς καθελεῖν τοῦ πολυχρονίου θανάτου τὸ κράτος. Δεῖ με τοῦ σώματός μου τὸν λύχνον ἀνάψαι τοῖς ἐν σκότει καὶ σκιᾷ θανάτου καθημένοις. Δεῖ με ἀνελθεῖν τῇ σαρκί, ὅπου εἰμι τῇ θεότητι. Δεῖ με προσαγαγεῖν τῷ Πατρὶ τὸν Ἀδὰμ ἐν ἐμοὶ βασιλεύοντα ». Questo chiaro accenno alla scena della liberazione, quasi termine ultimo della missione che Gesù si prefigge, ci fa credere con ragione, che l'omelia attribuita al Taumaturgo appartenga allo stesso ciclo delle Eusebiane, nello stesso modo come vi appartiene l'omelia che ne completa la tela drammatica: εἰς τὰ βαπτίσματα.

E allora noi possiamo dire di trovarci dinanzi ad una vera e propria trilogia — che non è quella meschina e insussistente immaginata dall'Augusti, con tre soltanto delle omelie Eusebiane monche ed incomplete, — ma una trilogia grandiosa, che abbraccia tutta l'azione drammatica che noi abbiamo analizzato, dal battesimo di Gesù alla liberazione dei patriarchi, e della quale sarebbe questo lo schema:

I. — *Il battesimo:*

α Il battesimo di Gesù.

β Le tentazioni del diavolo.

II. — *Nell'ombra della morte:*

α La discesa di Giovanni all'Inferno.

β Il diavolo e l'Orco.

γ Il tradimento di Giuda.

δ La preghiera del Getsemani.

ε Le illusioni del diavolo.

III. — *Il trionfo di Gesù:*

α Il bacio di Giuda.

β Morte e sepoltura di Gesù.

γ Discesa di Gesù all'Inferno e sconfitta del diavolo.

δ Liberazione dei Patriarchi.

ε Ingresso dei Patriarchi in paradiso ed inno di grazie.

---

## CAPITOLO IV.

### Le omelie drammatiche. — La seconda trilogia.

#### § 1. — Il drama sacro sull'Annunziazione.

Quasi in tutte le numerose omelie greche sull'Annunziazione viene riprodotto il dialogo del Vangelo, con maggiori o minori amplificazioni, in modo da far loro assumere una certa apparenza drammatica. Ma non perciò tutte possono chiamarsi drammatiche, riservando, come abbiamo già detto, questo titolo soltanto a quelle omelie che hanno tali caratteri, da fare giustamente pensare che sieno state destinate alla recita drammatica, o che sieno tardive compilazioni fatte sulle omelie destinate a tale recita, di cui conservano degli elementi che si possono rintracciare senza troppe difficoltà. Per questo noi escludiamo dal nostro elenco anche alcune omelie che, pur essendo drammatiche nella forma, non potevano essere tali di fatto, come p. e. l'omelia di Andrea vescovo di Creta: *Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου* (1); e l'altra di Sofronio di Gerusalemme: *Λόγος εἰς Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου* (2). — L'una e l'altra diluiscono la scena dell'Annunziazione in un dialogo, in cui ciascuno dei personaggi volta per volta parla per delle pagine intiere polemizzando, dimostrando delle tesi teologiche, oppure facendo ricorso a tutti i sussidi della più ampollosa retorica, intessendo con insopportabile prolissità delle lunghe filze di encomi, saluti e benedizioni, tanto che la forma drammatica viene completamente soffocata e distrutta. Però queste omelie, avendo preso dalle drammatiche le linee generali in cui hanno inquadrato la loro trattazione, possono fornirci qualche indizio per completare

---

(1) MIGNE, *P. G.* XCVII, col. 881 e segg.

(2) Ib. LXXXVII, III, col. 3218 e segg.

in qualche particolare il drama, che noi ricaviamo dalle vere omelie drammatiche, tutte monche ed incomplete.

Possiamo dividere in due categorie le omelie drammatiche sull'Annunziazione:

I. Quelle in cui si trovano dei tratti appartenenti ad antiche omelie drammatiche, cioè;

a. Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, attribuita a S. Gregorio Taumaturgo (la III delle 3 omelie sullo stesso tema) (1).

b. Εἰς ἀπογραφὴν τῆς ἁγίας Μαρίας καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ λόγος, attribuita a S. Atanasio († 373) (2).

c. Εἰς τὴν ἁγίαν Μαρίαν τὴν Θεοτόκον, attribuita ad Esichio di Gerusalemme († 433) (3).

II. Quelle che sono interamente drammatiche, benchè incomplete, cioè:

a. Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, tra le spurie di S. Giovanni Crisostomo (4).

b. Λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, attribuita a Germano I Patriarca di Costantinopoli († 733) (5).

## § 2. — La prima serie di omelie sull'Annunziazione.

a. — Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, di S. Gregorio Taumaturgo.

In questa breve omelia che ha tutti i caratteri di un frammento, noi non troviamo che una scena, la prima del drama. In forma molto più prolissa questa stessa scena la troviamo nell'omelia di Andrea Cretese a cui abbiamo accennato. È un dialogo tra Dio e l'Arcangelo Gabriele.

---

(1) Sotto il nome del Taumaturgo vi sono tre omelie εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν: ma tutte e tre sono di molto posteriori a lui. Vedi sulla 1ª, che è di origine ereticale: G. LA PIANA, *Una omelia inedita di S. Gregorio Nisseno e le omelie εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν attribuite a Gregorio Taumaturgo*, Roma, Ferrari, 1909. — Le tre omelie si trovano in MIGNE, *P. G.* X, col. 1145—1177.

(2) MIGNE *P. G.* XXVIII, col. 944 e segg.

(3) Ib. XCIII, col. 1453 e segg.

(4) Ib. LX, col. 755 e segg.

(5) Ib. XCVIII, col. 320 e segg.

Dio ha compassione del genere umano, chiama Gabriele, gli manifesta la sua intenzione di strappare gli uomini dagli artigli del diavolo: « Ὁ λύκος τὸ ἐμὸν κατανέμεται θρέμμα ». Gli ordina quindi di andare a Nazaret ed annunziare a Maria il divino concepimento. « *Ma, conclude il Signore, bada di non offendere la sua pudicizia e di non spaventarla: Ἀλλὰ μὴ θορυβήσης, μηδὲ ταράξῃς τὴν ψυχὴν τῆς παρθένου* ». Ma l'Angelo resta perplesso e stupefatto, mormorando: « Ἐένον τὸ πρᾶγμα τοῦτο, ὑπερβαῖνον ἔννοιαν τὸ λαλούμενον: *Dio promette ad una fanciulla il suo amplesso, e promette che entrerà in lei dall'orecchio* — ἰδικήν συντυχίαν ἐπαγγέλλεται κόρη· αὐτοπρόσωπον παρουσίαν μηνύει, μᾶλλον δὲ εἴσοδον δι' ἀκοῆς ὑπὶσχεῖται! »

E il Signore: « *Ti fa meraviglia ciò Gabriele? Non è forse possibile a Dio ciò che Egli vuole?* »

Ma Gabriele non è ancora persuaso, e insiste: « *Come mai potrai chiuderti nel seno di una vergine, mentre il cielo e la terra non sono sufficienti alla tua grandezza?* — οὐρανοῦ καὶ γῆς οὐ χωρεῖ σε τὰ πέρατα, καὶ πῶς σε μήτρα χωρήσει παρθενική; »

E il Signore: « *Non entrai io nel tarbenacolo di Abramo?* »

E l'Angelo: « *Perchè egli avea il mare dell'ospitalità* — ἐπειδὴ εἶχε τῆς φιλοξενίας τὸ πέλαγος. — *Maria però come potrà sopportarti senza esser divorata dal fuoco della tua divinità?* »

E il Signore: « *Ricordati del rovelo che bruciava e non si consumava* ».

Allora l'Angelo va a Nazaret e annunzia a Maria la fausta novella, con un piccolo discorso che chiude l'omelia. Come le due altre omelie sullo stesso tema, attribuite allo stesso autore, questa è da ritenersi come spuria e posteriore di molto. Lo stile è molto lontano da quello del Taumaturgo, e sia per le dottrine teologiche riferentisi a questioni posteriori al detto Padre, sia per la forma drammatica ignota agli oratori prima del V sec., l'omelia è stata classificata da tutti tra le spurie e non anteriore al detto secolo V.

b. — Εἰς ἀπογραφὴν τῆς ἁγίας Μαρίας καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ λόγος, *tra le spurie di S. Atanasio.*

Anche in questa omelia noi non troviamo che una scena drammatica: un dialogo tra Giuseppe e Maria. Primo parla Giuseppe, riunendo in un solo discorso tutti i suoi rimproveri e tutti i suoi



sospetti per la gravidanza di Maria, che egli crede colpevole; e poi risponde Maria, riunendo ugualmente in un solo discorso tutte le sue scuse e narrando le promesse ricevute dall'Angelo. Eccone un sunto :

Giuseppe: *Sei tu Maria, la pura fanciulla educata nel tempio? Tu che avevi giurato di conservare intatta la tua verginità? Dov'è andata la tua castità? Dove il pudore del volto? Io ardo di vergogna e tu stai tranquilla? Non vedi il tuo seno gonfio? Vattene da qui: io non posso sopportare questo disonore: va a ritrovare il tuo drudo e con lui va ad iscriverti nel censimento, ecc.*

Maria: *Perchè così in collera, o mio custode? — τί δυσχεραίνεις μνηστέον ἐμοῦ; — perchè mi condanni come impudica e guardi con occhi pieni d'ingiuria il mio seno gonfio, costringendomi ad arrossire? Sono la gloria delle donne per riparare il fallo di Eva: nessuno potrà condannarmi, perchè porto il Signore. Abbi pazienza, Giuseppe, e i pastori, la stella, i magi, gli angeli ti faranno accorto del vero. Per ora dubiti, ma allora ti pentirai di avere dubitato e adorerai. Non vedi come la natura esulta? Ho prestato il mio consenso, ma sono rimasta vergine: quando sarà l'ora del parto, l'ostetrice vedrà e renderà testimonianza. Ma non t'insuperbire perchè sei il mio custode, perchè io invece custodisco te, portando nel seno colui che è il custode dell'universo, ecc.*

Il resto del sermone non ha nulla di drammatico: nella 1ª parte l'oratore si dilunga con una serie fastidiosa di antitesi a comentare la degnazione di Gesù, che non rifiutò di farsi iscrivere nei registri del censimento, e quindi a considerare, come il dominio dei Romani rese possibile il compimento delle profezie, poichè senza tale dominio, Gesù non sarebbe stato crocifisso all'uso romano, ma lapidato all'uso giudaico: nella 2ª parte invece, il sermone prende un tono polemico contro quelli che negavano la verginità di Maria *post partum*, e si dilunga nell'interpretazione dei passi dubbi del Vangelo, su cui si appoggiavano gli avversari.

Il legame tra il resto del sermone e il dialogo che abbiamo riportato, non è per vero molto evidente, e si ha tutta l'impressione di una cosa messa lì per forza, senza nesso col tema generale e con l'intonazione dell'omelia: tanto che Luca Holstenius pubblicando pel primo l'omelia, pure attribuendola a S. Atanasio, giudicava il

dialogo come una interpolazione. Ma gli editori posteriori, trovando il dialogo in tutti i codici dell'omelia, preferirono dichiararla intieramente spuria, osservando anche le differenze di stile e l'uso di parole che non si trovano nelle altre di Atanasio.

E certamente l'omelia non può appartenergli. Il fatto poi che il dialogo si trova in tutti i codici, va spiegato benissimo, quando si ammetta, che essa è una delle solite compilazioni tardive, fatta in parte su un'omelia drammatica da cui il dialogo proviene. Infatti in questo dialogo, noi troviamo dei punti di contatto col dialogo tra Maria e Giuseppe della omelia di S. Proclo, tanto nei concetti, quanto anche in parte nella forma.

La questione sulla verginità di Maria *post partum* si ritrova pure largamente trattata, e con l'identica interpretazione dei passi scritturali, nella citata omelia di S. Proclo; è logico dunque pensare, che anche il compilatore della presente l'avesse desunta da una omelia drammatica, tralasciando però il testo poetico, tanto più che l'argomento di esso non si riferiva direttamente al tema, che egli si era prefisso per la sua compilazione.

c. — Εἰς τὴν ἀγίαν Μαρίαν τὴν Θεοτόκον, *omelia di Esichio presbitero di Gerusalemme.*

Questa omelia comprende due parti: nella prima abbiamo la scena dell'Annunziazione. Maria risponde all'angelo dimostrando la sua meraviglia per l'inaspettato annunzio, e affermando che non è possibile il mistero della concezione verginale: « *Come mai potrà germogliare e fiorire un campo in cui non è stato seminato?* »

E l'Angelo: « *Lo Spirito Santo verrà in te: a Dio nulla è impossibile, e la sua bontà ha avuto misericordia degli uomini che vuole salvare.* ».

Convinta dal lungo discorso dell'Angelo, Maria risponde con le parole del Vangelo: « *Ecco l'ancella del Signore, sia di me secondo la tua parola.* ».

Dopo brevi commenti dell'oratore, si passa alla seconda parte. Questa comincia con una invettiva contro i Giudei, a cui segue un coro: « Ὡ μίσους πρὸς Ἰουδαίους πρὸς φυγὴν ἀπονοῦντος! Ὅσάκις γὰρ ἂν τὴν πρὸς αὐτοὺς δραπετεῦσαι βουλευθῶ βδελυρίαν, τοσαυτάκις μοι φανερώς ἀπαντῶσιν, ἢ προφητῶν ἐγκαλούμενοι λόγοις, ἢ ταῖς τοῦ νόμου

συλλαβαῖς ὑβριζόμενοι, ἢ ταῖς τῶν προσκυνουμένων Εὐαγγελίων ἐνηλούμενοι βίβλοις », ecc.

L'oratore li interroga: « *Chi vi confonderà, o Giudei? Cristo fece tanti miracoli, e voi non avete creduto* ».

I Giudei: « Μωϋσῇ λελάληκεν ὁ Θεός, τοῦτον δὲ οὐκ οἶδαμεν πόθεν ἐστίν: *a Mosè parlava Dio, ma questi non sappiamo donde sia* ».

L'oratore: « *E allora ascoltate Mosè* ».

E qui Mosè pronunzia la sua predizione: *Il Signore susciterà un profeta*, ecc.

E dopo Mosè, dietro invito dell'oratore, si avanzano ugualmente Isaia, Geremia, Daniele, David, ecc. pronunziando delle profezie circa la venuta del Salvatore.

L'oratore conclude brevemente esortando i Giudei a credere.

Anche questa omelia si presenta come incompleta e male compilata dal punto di vista del tema. Poichè, se nella prima parte l'argomento del discorso è Maria che riceve l'angelico annunzio, e i commenti si dilungano sull'argomento della verginità di Maria *ante partum*, che l'autore vuol mettere in rilievo; nella seconda invece l'argomento non riguarda per nulla Maria, ma la divinità del Verbo desunta dai profeti a confusione dei Giudei. Il passaggio poi tra le due parti non è determinato da nessun nesso, neanche da uno di quei nessi artificiali che sono tanto comuni agli oratori bizantini: e la conclusione dell'omelia non richiama nemmeno nè la prima parte nè il tema, occupandosi solo dell'argomento della seconda parte: esortare i Giudei alla fede nel Cristo. Questa mancanza di corrispondenza tra il tema e il sermone, e la mancanza di unità di soggetto e di relazione tra le parti, ci fa credere che l'omelia non sia un lavoro originale, ma piuttosto una delle solite compilazioni. Essa viene attribuita, sulla fede di un solo manoscritto, ad Esichio monaco e presbitero di Gerusalemme († 433). Di questo Esichio non abbiamo quasi nessuna notizia, e della sua non piccola eredità letteraria osserva il Bardenhewer, che « *ha molto bisogno di venire determinata e limitata. Molte cose che furono pubblicate sotto il suo nome appartengono ad omonimi scrittori posteriori* » (1).

(1) BARDENHEWER, *Patrologia*, Vol. II, pag. 184.

La nostra omelia probabilmente appartiene a questa categoria di spurie. Può darsi che la prima parte di essa, sia stata tratta da qualche sermone di Esichio, e potrebbe considerarsi come un frammento di uno di quei sermoni non propriamente drammatici, ma che segnano il punto di passaggio dalla forma dell'omelia comune a quella drammatica: ma la seconda parte, nella quale troviamo la scena che poi diventerà comune nelle rappresentazioni sacre medioevali col titolo di « *processione dei Profeti* », è sicuramente posteriore e tratta da altro componimento. L'unione delle due parti in un solo sermone sotto il titolo generico « *εἰς τὴν ἁγίαν Μαρίαν* » è opera di uno dei tanti compilatori di omeliari dei sec. VIII-X.

Le tre scene che noi abbiamo ricavato dalle precedenti omelie cioè: il dialogo tra Dio e l'Angelo, tra Giuseppe e Maria e la processione dei profeti, non costituiscono certamente tutto il drama: ne ritroveremo molti altri elementi e in forma drammatica più sviluppata, nelle omelie della II categoria.

### § 3. — La seconda serie di omelie sull'Annunziazione.

a. — Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, *tra le spurie di S. Giovanni Crisostomo* (1).

L'omelia ha una breve introduzione in cui l'oratore esorta a celebrare degnamente il Natale del Signore: ricorda gli stupendi miracoli compiuti da Dio nella grotta di Betlem, lo splendore della stella, l'adorazione dei pastori, le offerte dei magi e i canti degli Angeli. Quindi d'un tratto esclama: « Ὁ τοῦ ξένου καὶ παραδόξου θαύματος! *Un angelo fu mandato a Maria e così la salutò: χαῖρε κεχαριτωμένη* ».

Però Maria guarda con occhio diffidente — πλαγίῳ τῷ ὀφθαλμῷ — il nuovo venuto, mormorando: « Ὁ ξένε, ξένῃ φωνῇ ξενίζεις φθεγγόμενος! » E credendo che l'Angelo venga a tentarla, lo scaccia: « Ἄπιθι, ἄπιθι, ἄνθρωπε, ἐκ προθύρων ἐμῶν: *tu mi vuoi tentare come Eva, ma non vincerai l'affetto che io porto al mio vecchio sposo.*

(1) MIGNE. P. G. LX, col. 755-760.



*Prima che il vecchio torni, va via, affinchè non ti colga qui; poichè egli è geloso e se ti trova qui, male incoglierà a te, e a me lagrime ed affanni* — πρὸ τοῦ ἐλθεῖν ὁ γέρων (sic), τοῦ οἴκου μου ἀπόδραθι· κατὰ-λιπε τὰ ἐνταῦθα, μὴ αἰτιώσῃται σε ὁ πρεσβύτερος· ζηλότυπος γάρ ἐστιν ».

E allora l'Angelo completa il suo saluto: « Ὁ Κύριος μετὰ σοῦ ». Al nome del Signore Maria piega il capo: « *Giacchè porti il Signore, entra, e di subito di che si tratta* ».

L'Angelo: *Ecco tu concepirai, e sarà grande chi nascerà da te, principe della pace e padre del futuro secolo.*

Maria: Οὐπω οἱ γάμοι, οὐπω ὁ νυμφών, καὶ ἤδη ὁ τοκετός; *Non m'inganni: οὐκ ἔχεις τί πράξεις, ἄπιθι. — Se io concepirò, non sarà d'altri che da Giuseppe* — ὅμως εἰ καὶ συλλήψομαι υἱόν, πάντως ἐκ τοῦ Ἰωσήφ.

Καὶ ὁ Ἄγγελος· Μὴ ἀπατῶ. Οὗτος ἔσται μέγας.

Καὶ ἡ Παρθένος· Ποῶς μέγας; *Mio marito è povero* — ὁ μνήστωρ μου πένης ὑπάρχει, ἀγῶ λίαν πτωχή· κτήματα οὐκ ὑπάρχει μοι, χρημάτων ὑστερούμεθα, τῷ γένει οὐκ εὖσημοι, καὶ μετὰ ταῦτα εἰς ἀπογραφὴν ἐλκόμεθα. — *Nel caso non pagheremo che un didrachma, e tu dici che il mio figliuolo sarà grande?*

Ὁ Ἄγγελος· Οὐ πιστεύεις τῷ ἥττονι; τὸ μεῖζον, καὶ μὴ θέλῃς, κατὰδεξαι· Ὡς Ὑψίστου κληθήσεται.

Ἡ Παρθένος· Ἄρτι τοῦ οἴκου μου ἐξελθε· *chè non ti senta Giuseppe e riferisca ai sacerdoti, i quali ti faranno tagliare il collo, perchè sei venuto nella mia cella. — Tu mi prometti uno sposo celeste, ma i celesti non sono incorporei?*

Ὁ Ἄγγελος· Ἐκ σώματος καὶ ἄσωμάτου Ὡς Ὑψίστου κληθήσεται.

Ἡ Παρθένος· Πόθεν οὖν ἔξει πατέρα, ὥς λέγεις, ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων τίχτεσθαι;

L'Angelo: *Questo è il meraviglioso: tu non conoscerai uomo e quel nascituro non sarà orfano; resterai vergine e allatterai, ed al tuo nato Dio darà la sede di David padre suo.*

Maria: *Senza volerlo hai scoperto la tua menzogna* — τὸ σὸν στόμα σου κατηγορεῖ, καὶ τὰ χεῖλη σου γεγένηται σοι ἔλεγχος. — *Prima hai detto che sarà Figlio dell'Altissimo ed ora lo chiami Figlio di David?* — τίς ὁ λόγος οὗτος; — *Come mai sarà senza fine il suo regno, se tutti coloro che nascono, sono condannati a morire?*

L'Angelo: *Ed altre cose che ti sembrano contraddittorie, vedrai ancora: figlio dell'Altissimo e figlio di David, morrà egli stesso e risusciterà i morti... E colui di cui io ti parlo, già per l'udito è entrato nel tuo seno* — περὶ οὗ γὰρ λέγω σοι, ἤδη εἰς τὴν σὴν κοιλίαν διὰ τῆς σῆς ἀκοῆς εἰσπεπήδηκε, τῆς σῆς γαστρὸς ἐπιτελῶν τὰ ἐγκαίνια.

Maria però chiede ulteriori spiegazioni che sono date dall'Angelo, il quale la esorta a non dimenticarsene.

Rimasta sola, Maria riflette a lungo se dovrà rivelare la cosa a Giuseppe, e mentre riflette le si gonfia il seno e il concepito esulta dentro di lei. — καὶ τὸ βρέφος ἔνδον ἐχόρευε. — Maria cerca di nascondere con le vesti il suo stato; ma Giuseppe se ne accorge, e, guardando con occhi torvi il seno rigonfio, ὑβρίζειν ἤθελε, καὶ σιωπᾶν ἠγαγκάζετο. Segue un lungo soliloquio di Giuseppe che non sa credere agli occhi suoi: « Οἶμοι, τί ποιήσω ἐγώ; ἡ ὄψις παρθένου, ἡ κατάστασις παρθένου, οἱ ὀφθαλμοὶ παρθένου, ὁ γέλως παρθένου, καὶ ἡ κοιλία οὐ παρθένου, ἀλλὰ μητρός· ὁ λόγος παρθένου· οἶμοι, οἶμοι· οὐ φέρω λοιπὸν ὁρᾶν ». È indeciso se debba abbandonare segretamente la moglie, oppure denunciarla ai sacerdoti e provocare uno scandalo. Ma prima vuole interrogare Maria. La chiama con volto severo, e le dice: « *Parla, confidati con me, indicami l'uomo che ti ha resa madre, ed io ti perdonerò* » — συγγνώμης γὰρ ἀξιωθήσῃ, ὥς ἐν ἐπιθυμίᾳ νικηθεῖσα γυνή ».

Maria: *Se cerchi il padre non lo troverai, ma se credi che sarà orfano, t'ingannerai* — εἰ πατέρα τούτου ζητεῖς, εὐρήσεις οὐδέποτε· εἰ δὲ καὶ ὀρφανὸν νομίσεις, καὶ τούτου ἀπέτυχες.

Giuseppe: *Che significa ciò?*

Maria: *Se ti dico ciò che mi è avvenuto, tu non crederai; non crederai che è il Signore.*

Quindi Maria narra brevemente del saluto angelico, ma Giuseppe vuole delle prove: *Porta coloro che furono presenti all'annuncio.*

Maria: *Non potrei trovarli: da solo a sola ebbi l'annuncio*; εἰς γὰρ δι' ἐνὸς πρὸς μίαν ἀπεσταλμένος, διὰ μόνης καταμόνας ἐλάλησεν. οὐδεὶς παρῆν· ἐπεὶ οὐδεὶς ἔμελλεν εἶναι τοῦ τικτομένου πατῆρ.

Ma Giuseppe comincia a perdere la pazienza; e Maria invoca

l'Angelo, perchè venga a salvarla dall'ira del vecchio: « Οὐ φέρω τὸν πρεσβύτεν ὑπιδόντα, γογγύζοντα· καὶ σὺ ποίῳ τόπῳ χρονίζεις ἄγνοῶ· ἔλθέ, καὶ ὑπὲρ ἐμοῦ δικαιολόγησαι ».

All'invocazione di Maria l'Angelo scende e spiega a Giuseppe l'evento con un lungo discorso, in cui esalta la purezza di Maria con una serie di figure e di antitesi, concludendo: « *Se ancora non credi, abbi fede e aspetta: se Maria partorirà con dolore, il figlio sarà uomo; se no, sarà Dio* ».

Una brevissima conclusione, esortante a lodare Dio, e la rituale *doxologia* chiudono l'omelia.

Non occorre fermarsi a lungo per dimostrare, che questa omelia non è, che un lungo frammento drammatico, a cui fu appiccicato un breve esordio sulla Natività al principio e la *doxologia* alla fine: basta osservare la forma dialogica costante, la vivacità stessa del dialogo e l'assenza di ogni commento oratorio.

A nessuno poi sarà sfuggita la grande distanza, che separa tutte le altre omelie finora esaminate, da questa.

Mentre in tutte le altre, il pensiero si presenta rivestito, più o meno, di forme rettoriche e da pertutto fa capolino la teologia e la polemica, in questo dialogo invece noi troviamo una certa spontaneità e naturalezza, che gli danno tutto il carattere di un componimento popolare. Meno qualche sottile velame teologico nelle parole dell'angelo, tutto il resto del dialogo è vero, è umano, anche un po' troppo se volete, ed è profondamente drammatico. L'accenno alla gelosia di Giuseppe, l'insistenza con cui la Vergine scaccia l'angelo, la contraddizione colta ingenuamente sulle labbra di lui, l'esigenza di spiegazioni che tolgano l'equivoco, fatta senza argomentazioni prese dalla filosofia e senza paragoni raccolti attraverso le scritture ed i profeti, tutto ciò è ben lontano dai dialoghi compassati e pieni di fiori teologici e rettorici di tutte le altre omelie. Maria viene presentata come l'ingenua popolana, che messa alle strette dal marito oramai fuor dei gangheri, non sa far altro che ricorrere al cielo; e Giuseppe è l'uomo pratico, che avendo deciso di abbandonare la moglie che egli crede colpevole, cerca colle buone di farle prima confessare il suo fallo, promettendo il perdono, e finge una calma che è lontano dal possedere; ma perde la pazienza alle

misteriose parole della moglie e resta poi cocciutamente nel dubbio, dopo che l'Angelo gli ha rivelato il mistero.

Siamo di fronte ad un frammento drammatico, essenzialmente popolare e non privo di un certo sentimento di arte: così le risposte dell'Angelo, che sono quasi degli indovinelli, p. e: *non ha padre e non è orfano* ecc. e che tanto impressionano Maria, vengono poi da lei ripetute a Giuseppe con un'aria adorabile di convinzione ingenua, che a Giuseppe fa tutto l'effetto di una furba canzonatura.

Alle due scene tratte dalle precedenti omelie, possiamo dunque aggiungere anche il dialogo tra l'Angelo e Maria e quello tra Maria e Giuseppe: ma di questo dialogo noi possediamo una redazione ancora più ampia e più completa nell'omelia:

b. — Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, attribuita a S. Germano di Costantinopoli.

Questa omelia fu per la prima volta pubblicata dal Combefis, da un codice Regio, che però era incompleto (1). Fu quindi riprodotta dal Migne ugualmente mutila e nell'introduzione e nel dialogo (2). Ma tanto l'introduzione oratoria, quanto il dialogo trovansi completi nel codice della Nazionale di Napoli II. B. 8, membranaceo, del sec. XIII (3).

L'introduzione oratoria che precede il dialogo, è nel detto codice molto più lunga di quella data dal Combefis, però non contiene nulla di straordinario. Ha tutta una serie di considerazioni sulla festa del giorno, in una lunga successione di periodi che cominciano tutti con la parola « Σήμερον », e quindi una serie di χαιρετισμοὶ ancor più lunga, con le solite figure scritturali e richiami biblici.

Notevole solo, come nella serie dei σήμερον vi sia una prolissa enumerazione di profeti: Giacobbe, Zaccaria, Isaia, Ezechiele, Daniele, David, che sono invitati a gioire e a prender parte alla festa comune. L'elenco dei profeti si chiude con Gabriele, che inizia la serie dei

---

(1) *Auctarium novum*, T. II, p. 1423.

(2) MIGNE, P. G. XCVIII, col. 320-340.

(3) L'omelia va dal foglio 28 v al foglio 40 v. — Questa omelia trovasi pure completa, giusta la descrizione che ne fa Lambecio, in un codice di Vienna (LAMB. Lib. V, pag. 61). — Vedi SALV. CIRILLO, *Codices graeci MSS.* Tom. I. pag. 54.



χαιρετισμοί: « Σήμερον Γαβριήλ, ὁ ταξιάρχης τοῦ οὐρανοῦ, τὰς ἀκτῖνας ὑποδραμῶν, τὴν πανύμνητον παρθένον καὶ θεοτόκον ἀσπάζεται κεκραγώς· χαῖρε κεχαριτωμένη » ecc.

Dopo i χαιρετισμοί, l'oratore conclude: « Ἀκούσωμεν τί πρὸς αὐτὴν τὴν ἄμειπτον ἀφικόμενος εὐηγγελίζετο ». Seguono i due dialoghi tra Maria e l'Angelo, e tra Maria e Giuseppe.

Ogni dialogo consta di ventiquattro allocuzioni del primo interlocutore e altrettante risposte del secondo, che si seguono giusta l'ordine dell'acrostico alfabetico.

Diamo i due dialoghi per intero, non solo perchè il testo pubblicato da Combefis-Migne è incompleto e difettoso, ma anche perchè i dialoghi hanno una grande importanza drammatica, sia per il contenuto che per la forma (1).

#### MARIA E L'ANGELO

O ΑΓΓΕΛΟΣ. — Ἀκουε, δεδοξασμένη· λόγους ἀποκρύφους Ὑψίστου ἄκουε· « Ἰδοὺ συλλήψῃ ἐν γαστρὶ, καὶ τέξῃ υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν ». Ὅπλίζου λοιπὸν εἰς Χριστοῦ παρουσίαν· ἤλθον γὰρ εὐαγγελίσασθαί σοι τὰ προῤῥηθέντα πρὸ καταβολῆς κόσμου.

Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ. — Ἀπιθι πόλεως ἐμῆς καὶ πατρίδος, ἄνθρωπε, ἄπιθι· καὶ σπουδῇ τὸ ἐμὸν κατάλιπε δωμάτιον. Μακρὰν ἀπόφυγε προθύρων τῶν ἐμῶν, ὃ λαλῶν μοι, καὶ μὴ τοιοῦτον εὐαγγελισμὸν τῇ ἐμῇ ταπεινώσει προσκόμιζε.

A. — Βουλὴν ἀρχαίαν πληρῶσαι βουλόμενος, καὶ ἐλεῆσαι τὸν πλανηθέντα ἄνθρωπον, ἄνθρωπος, ὁ μόνος φιλόανθρωπος, φιλανθρωπίας ἀγαθότητι γενέσθαι ἠὲ δόκησε· καὶ τί λοιπὸν τὸν ἐμὸν οὐ προσδέχῃ ἀπασμόν, ἢ κεχαριτωμένη;

---

Ed. = *Editi*: Combefis-Migne; M = *Mss.*: Cod. Neap. II, B, 8.

A<sub>1</sub> — προῤῥηθέντα πρὸ, M σοὶ ἐκδεχόμενα ἀπὸ.

A<sub>2</sub> — τῶν ἐμῶν, M ἐμῶν — μοι, M με.

B<sub>1</sub> — ὁ μόνος, Ed. [γενόμενος] ὃ — M οὐ προσδέχῃ τὸν ἐμὸν — ἢ κεχαρ., M μετὰ πάσης χαρᾶς ἢ κεχαριτωμένη.

---

(1) Come si vedrà più tardi non è ben chiaro se questi dialoghi sieno scritti in prosa oppure in forma ritmica. Perchè lo studio di tale questione si renda più facile, diamo anche le varianti del testo giusta il codice napoletano.

- Θ. - Βλέπω σου, νεανίσκε, τῆς εὐμορφίας τὸ ἀξιογράφιστον κάλλος καὶ τοῦ χαρακτήρος τὴν αὐγερὰν θεωρίαν· καὶ λόγους ἀκούω σου, οὓς οὐδέποτε ἀκήκοα, καὶ ἐν ὑποψία γίνομαι τάχα ὅτι πλανῆσαι με παραγέγονας.
- Α. - Γνωθὶ σαφῶς καὶ πιστώθῃτι, ὅτι μᾶλλον ἐγὼ ἐν ἐκπλήξει γέγονα, θεασάμενος τὸ τοιοῦτόν σου θεογράφιστον κάλλος· καὶ βλέπων σε λοιπόν, νομίζω δόξαν Κυρίου καταμανθάνειν.
- Θ. - Γλῶσσαν, ἣν οὐκ ἔγνων, ἤκουσα· καὶ ὄφιν, ἣν οὐδέποτε εἶδον, τεθέαμαι· καὶ πῶς οὐκ ἐκπλήξομαι, ὅλη δι' ὅλου σύντρομος γεγонуῖα, καθότι μνηστῆρα δίκαιον κέκτημαι, καὶ οὐκ εἶδισα μετὰ ξένου τὸ καθόλον συνομιλεῖν;
- Α. - Δέξαι ἀγγελίας χαρὰν ἀξιάκουστον, καὶ ἐγκώμιον τό σοι πρεπωδέστατον· ὁ γὰρ ἐκ σοῦ τικτόμενος, υἱὸς Ὑψίστου κληθήσεται, καὶ ὑπὸ σοῦ τῆς ἡγιασμένης ὑπερβολῇ χρηστότητος βασταχθήσεται.
- Θ. - Δέδοικα καὶ τρέμω σου τοὺς τοιούτους λόγους, καὶ ὑπολαμβάνω, ὅτι ὡς ἄλλην Εὖαν πλανῆσαι με παραγέγονας. Ἐγὼ δὲ οὐκ εἰμὶ κατ' ἐκείνην, ἵνα κατ' ἐκείνην με δελεάσῃς. Πῶς δὲ καὶ ἀσπάξῃσαι κόρην, ἣν οὐδέποτε ἐθεάσω;
- Α. - Εὐαγγελίζομαί σοι χαρὰς εὐαγγέλια· εὐαγγελίζομαί σοι τόκον ἀνερμήνευτον· εὐαγγελίζομαί σοι παρουσίαν ὑψηλοῦ Βασιλέως ἀνεκδιήγητον. Τάχα δὲ καὶ ἦν κατέχεις πορφύραν, προμηνύει σου τὸ βασιλικὸν ἀξίωμα.
- Θ. - Ἐπειδὴ ταῦτα μνηνύεις μοι, καὶ μνηνύων οὐ παύῃ, λέξω σοι λοιπόν, ὅτι οὐ πιστεύω σου τὸν τοιοῦτον εὐαγγελισμόν· καθότι ἐξουθενῆσαι ἤλθε· τὸ παρθενικόν μου ἀξίωμα, καὶ λυπῆσαι τὸν ἐμὸν μνηστῆρα.
- Α. - Ζαχαρίας ὁ προφῆτης, καὶ προσφιλὴς τῆς συγγενίδος σου Ἐλισάβετ, ἐξ ἀπιστίας σιγήσας, πληροφορήσει σε. Πρὸς ἐκείνην οὖν πορεύθῃτι, ἵνα μάθῃς ἐξ ἐκείνου τὰ ἐκείνῳ συμβησόμενα.

B<sub>2</sub> — M ἀζωγράφητον — ἀκήκοα . . . ὅτι, M ἤκουσα καὶ ὑποψιάζει με ὅτι τάχα.

Γ<sub>1</sub> — M θεοζωγράφητον — Ed. Κυρίου μου.

Γ<sub>2</sub> — οὐκ ἐπλήξομαι, M οὐ μὴ πτήξω, καὶ — γεγонуῖα, καθότι, M γεγέννημαι, ὅτι — M ξένων — M καθόλου.

Δ<sub>1</sub> — M δι' ἀγγελίας, — M ὑπὸ σοῦ, Ed. υἱός σου.

Δ<sub>2</sub> — ὅτι, Ed. [ ] — ἵνα . . . δελεάσῃς, Ed. [ ].

Ε<sub>1</sub> — ἀνερμήνευτον, Ed. ἀνεγνώητον — σου, Ed. [ ].

Ε<sub>2</sub> — μοι, M με — M παύσαι, καὶ γὰρ σοι λέξω λοιπόν — μου, M [ ].

Ζ<sub>1</sub> — σιγήσας, Ed. [ ] — ἵνα, M καὶ — ἐξ ἐκείνου τὰ ἐκείνῳ, M τὰ ἐκείνου.

- Θ. — Ζεῦγος εὐγενέστατον καὶ ἄμεμπτον Ἰωακείμ καὶ Ἄννα οἱ ἐμοὶ γονεῖς τυγχάνουσιν· καὶ πῶς ἐγὼ τούτων γέννημα, ἐπίμωμον γενήσομαι; Τίς δὲ καὶ πληροφορήσει αὐτοὺς ὅτι Μαρία οὐκ ἠτάκτησεν;
- Α. — Ἦνίκα τελεσθῶσιν οἱ λόγοι μου εἰς τὸν καιρὸν αὐτῶν, τότε συνήσεις τοῦ ἀκαταλήπτου μυστηρίου τὴν δύναμιν. Τότε γνώσῃ τῶν ἐμῶν ῥημάτων τὴν ἐκβασιν καὶ τοῦ Ὑψίστου τὴν ἄφραστον συγκατάβασιν.
- Θ. — Ἡ ἐξ οἴκου καὶ πατριᾶς Δαβὶδ καταγομένη, πῶς τοιοῦτοῖς φρικτοῖς καὶ ἐπουρανίοις ἐξυπηρετήσω μυστηρίοις; Καὶ πῶς Ἰησοῦν τὸν ἅγιον, τὸν ἐπὶ τῶν χερουβὶμ καθεζόμενον, ἐγὼ πῶς ὑποδέξασθαι δυνήσομαι;
- Α. — Θρόνος θεοβάστακτος, καὶ βασιλικὴ καθέδρα τοῦ ἐπουρανίου Βασιλέως κληθήσῃ, καθότι Βασίλισσα καὶ Δέσποινα, καὶ βασιλέως ἐπιγείου θυγάτηρ τυγχάνεις, καὶ χαρακτῆρα ἔχεις βασιλικόν.
- Θ. — Θρόνος ὑψίστου ἐγὼ πῶς γενήσομαι, ἐρμήνευσόν μοι, ὁ λαλῶν μοι καὶ πῶς τὸ ὑπὲρ ἥλιον φῶς ἐκεῖνο τὸ ἀψηλάφητον ψηλαφήσει σὰρξ πηλίνῃ. Ἀμήχανα κηρύττετε, νεανίσκε, εὐαγγέλια, καὶ νομίζω ἀπατήσαι με παραγέγονας.
- Α. — Ἵνα τί, καὶ διὰ τί, καὶ τίνος ἔνεκεν ἐπὶ τοσοῦτον ἠπίστησας τὸν ἐμὸν εὐαγγελισμόν, δεδοξασμένη; καὶ μέχρι τίνος οὐ παιδαρχεῖς εἰς τὸν ἐξ οὐρανοῦ σοι πεμφθέντα ἄγγελον; Οὐκ εἰμὶ γὰρ ἐγὼ ὁ τὴν Εὐὰν πλανήσας, οὐκ εἰμὶ, μὴ γένοιτο.
- Θ. — <E>Ἰδὸν σου τὴν πολυσχημάτιστον ὄψιν, καὶ ἤκουσά σου τὰ πολυθαύμαστα ῥήματα, ἅπερ οὐδεὶς πώποτε ἀκήκοε· καὶ διὰ τοῦτο οὐ δύναμαι τοιοῦτον εὐαγγελισμόν ὑποδέξασθαι.
- Α. — Κἄν ἡ φωνή μου καὶ ἡ μορφή μου καταπλήττῃ σε, ἀλλ' οἶδα ὅτι τὰ ῥήματα τοῦ στόματός μου χαρᾶς ἀνεκλαλήτου πρόξενά σοι γενήσονται· καὶ μακαρίσει σε κατὰ τὸ ῥήμά σου ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ.

Z<sub>2</sub> — M γεννήτορες — Ed. Τίς ἰδῇ καὶ πληροφορήσῃ ὅτι.

H<sub>1</sub> — καὶ τοῦ Ὑψ. . . συγκατάβασιν, Ed. [ ].

H<sub>2</sub> — M τοιοῦτο φρικτοῦ καὶ ἐπουρανίου . . . μυστηρίου — Ἰησοῦν τὸν ἅγιον, M [ ] — καθεζόμενον, M ἅγιον καθεξ.

Θ<sub>2</sub> — καὶ νομίζω . . . παραγέγονας, Ed. [ ].

I<sub>1</sub> — Ed. τὸν ἐμὸν εὐαγγελισμόν ἐπὶ τοσοῦτον ἠπίστησας — εἰς, M [ ]. — οὐκ εἰμὶ, μὴ γένοιτο, Ed. [ ].

I<sub>2</sub> — M Ἵδον, Ed. Εἶδον — πώποτε, Ed. ποτε — διὰ . . . εὐαγγελισμόν, M δὴ βουλομαι σοι τὸν τηλικοῦτον εὐαγγελισμόν.

K<sub>1</sub> — Κἄν, Ed. Καὶ εἰ — ἡ φωνή μου καὶ, Ed. [ ] — Ed. καταπλήττει — ἀλλ', Ed. [ ] — χαρᾶς ἀνεκλαλήτου, Ed. [ ] — σε, M σοι — κατὰ... σου, Ed. λοιπόν.

- Θ. — Κατὰ τί γινώσκειαι τοῦτο, ὅτι ἔσται τελείωσις τοῖς ὑπ' αὐτοῦ λαλουμένοις, καθότι παρθένος ἀθαλάμειτος ἐγὼ τυγχάνω, καὶ μῦθος ἡδουπαθείας οὐκ ἔστιν ἐν ἐμοί; Δούλη γάρ εἰμι τοῦ Κυρίου τοῦ ποιήσαντός με.
- Α. — Λέξω σοι τρανῶς, ὅτι καὶ Ἑλισάβετ, ἡ συγγενὴς σου, κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον, υἱὸν ἐν γήρει τέξεται· καὶ πολλοὶ ἐπὶ τῇ γεννήσει αὐτοῦ χαρῆσονται καὶ θαυμάσονται, κληθήσεται γάρ τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰωάννης.
- Θ. — Λάβε δόματα παρ' ἐμοῦ, καὶ ἀπόστα ἀπ' ἐμοῦ, ὁ λαλῶν μοι, κἄν τε ἄγγελος τυγχάνεις, κἄν ἄνθρωπος, μετὰ ἀληθείας τοῦτο οὐκ ἐπίσταμαι. Ἄγγελον θεωρῶ τῷ σχήματι, καὶ ἄνθρωπον κατανοῶ τῷ βλέμματι.
- Α. — Μὴ γὰρ εἰς τὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων τυγχάνουσα, οὐχ ἐώρακάς με, εὐλογημένη, καὶ τροφὴν ἐκ τῆς ἐμῆς πυρίνης ἐδέξω χεῖρός; Ἐγὼ γάρ εἰμι Γαβριὴλ ὁ διαπαντὸς παρεστηκὼς ἐνώπιον τῆς δόξης τοῦ Θεοῦ.
- Θ. — Μνηστῆρα σὺ φρονα καὶ ἅγιον καὶ δίκαιον κέκτημαι, τεκτονικὴν ἐπιστήμην ἐπιστάμενον· καὶ εὐλαβοῦμαι τοῦτον, ἵνα μὴ τύχη μετὰ σοῦ τοῦ ξένου συνομιλοῦσαν, καὶ μάλιστα κατὰ μόνας.
- Α. — Νῦν ἡρξάμην λαλεῖν. Πλήρης εἰμὶ ῥημάτων αἰωνίων· λέξω σοι λοιπόν, ὅτι ὁ Κύριος ἐκ σοῦ μέλλει τίκτεσθαι, Βασιλεὺς βασιλέων, καὶ βασιλεύσει ἐπὶ τὸν οἶκον Ἰακώβ εἰς τοὺς αἰῶνας, καὶ τῆς βασιλείας αὐτοῦ οὐκ ἔσται τέλος.
- Θ. — Νῦν ἡ ψυχὴ μου τετάρκται, καὶ οὐκ οἶδα τί λογίσσομαι τὴν ἔμφρικτον ταύτην ὀπτασίαν. Νομίζω γὰρ ὅτι ἀληθεύουσι τὰ ῥήματά σου· καὶ ἔκδοτον ποιήσει με ὁ Ἰωσήφ εἰς χεῖρας τῶν ταῦτα κρινόντων.
- Α. — Ξενίζομαι, δεδοξασμένη, ὅτι ἀκμὴν διστάζεις εἰς ἐμὲ τὸν ἐκ τοσούτων

K<sub>2</sub> — λαλουμένοις, Ed. γενομένοις.

Δ<sub>1</sub> — Μ. γήρη — κληθήσεται· γάρ, Μ καὶ κληθήσεται.

Δ<sub>2</sub> — κἄν ἄνθρ . . . ἐπίσταμαι, Μ [ ].

Μ<sub>1</sub> — τυγχάνουσα, Μ [ ] — Ed. εὐλογημένη; Ἐώρακάς με λοιπόν καὶ — Θεοῦ, Μ Κυρίου.

Μ<sub>2</sub> — σὺ φρονα καὶ ἅγιον καὶ, Μ [ ] — μὴ τύχη, Μ κατατύχη με.

Ν<sub>1</sub> — Μ καὶ λέξω — ἐκ, Ed. μετὰ — εἰς τοὺς αἰῶνας, Ed. [ ].

Ν<sub>2</sub> — ἔμφρικτον, Ed. φρικτὴν — Μ ἀληθεύσει — καὶ, Μ [ ]

Ξ<sub>1</sub> — εἰς ἐμὲ, Ed. με — πρὸς σέ, Ed. εἰς σέ — Ἐμοί, Ed. ἐμὲ — τοῦ Ed. [ ] — Μ ἔσεσθαί σε.



ὕψωμάτων πρὸς σὲ παραγενόμενον. Ἐμοὶ γὰρ μᾶλλον ἔξεστιν εὐλα-  
βεῖσθαι σε ὡς Μητέρα τοῦ Κυρίου μου μέλλουσιν ἔσεσθαι, καὶ τρέμειν  
σου τὸ βασιλικὸν ἀξίωμα.

- Θ. — Ξενισμὸς γάρ εἰσι τὰ σὰ εὐαγγέλια· καὶ ἡ ἐπιστασία σου δημοσιεύει  
τοὺς λόγους σου, καὶ τοὺς τρόπους σου. Ἥλθες γὰρ εἰς τὸ ἐμὸν  
δωμάτιον, ἀμυνητὶ πλησιάσας μοι· τάχα ὡς παιδίσκην τινά, καὶ οὐχ  
ὡς δέσποιναν λογισάμενος.
- A. — Ὅλη διόλου καθαρά καὶ ἄμεμπτος τυγχάνουσα, θαυμάζω πῶς ἐπὶ  
τοσοῦτον τοῖς ἐμοῖς ἠπίστησας ῥήμασιν, ἡ κεχαριτωμένη. Ἰδοὺ γὰρ ὁ  
βασιλεὺς τῆς δόξης, ὡς λογίζομαι, ἔτι λαλοῦντος μου, ἐν σοὶ τῇ  
παρθένῳ καὶ βασιλίδι ἐνψύκησεν.
- Θ. — Ὁ παρθένον ἀπείρανδρον ἀσπαζόμενος, καὶ κόρην ἀπειρόγαμον  
τοιαῦτα φθειγγόμενος, ἐρμήνευσόν μοι τὸ ἀληθές, εἰ οἶδας, τὸ πότε,  
καὶ πόθεν, καὶ πῶς λοιπὸν ἔσται μοι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;
- A. — Πνεῦμα Ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ, καὶ δύναμις Ἑψίστου ἐπισκιάσει  
σοι· διὸ καὶ τὸ γενόμενον ἐκ σοῦ ἅγιον, κληθήσεται Υἱὸς Θεοῦ. Μὴ  
φοβοῦ Μαριάμ· εὗρες γὰρ χάριν παρὰ τῷ Θεῷ.
- Θ. — Πολυζήτητον μυστήριον ἡλθες ἐξ οὐρανοῦ κομιζόμενός μοι· καὶ  
Πνεύματος Ἁγίου παρουσίαν ἐπαγγελλούμενός μοι· καὶ πῶς μὴ πτήξω  
καὶ ἐπὶ πλεῖον ἀπιστήσω τοῦτον σου τὸν παράδοξον εὐαγγελισμόν;
- A. — Ῥίψον τὴν ἄπιστον γνώμην, Παρθένε. Ἰδοὺ γὰρ, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἐτε-  
λέσθησαν οἱ λόγοι μου· καὶ ἡ κοιλία σου ὄγκον βαστάζει, καὶ εἰ μὴ  
βούλει, καθότι οὐκ ἀδυνατήσει παρὰ τῷ Θεῷ πᾶν ῥήμα.
- Θ. — Ῥίζης Δαβιδικῆς βλάστημα τυγχάνω, καὶ δεδοικα μήπως ὡς ἐκείνῳ  
ἐπέλθοι καὶ μοὶ κοίτης ἀλλοτρίας ἀπροσδόκητος ἐξουθενισμός· καὶ φα-  
νερῶσει μοι λοιπὸν τὸ ἀμάρτημα τὸ πέταλον τοῦ ἱερέως τὸ ἅγιον.

Ε2 — γάρ, Ed. οὖν — M τὰ εὐαγγέλιά σου — M δημοσιεύσει — τοὺς λόγους καὶ,  
M [ ] — τινά, Ed [ ].

O1 — M τυγχάνεις — ἡ κεχαριτωμένη, M [ ] — γάρ, Ed. [ ].

O1 — σοὶ τῇ, Ed. τῇ σῇ — παρθένῳ καὶ Ed. [ ] — ἐνψύκησεν, M ἐνοίκισε.

O2 — M τὰ τοιαῦτα — ἐρμήνευσόν . . . οἶδας, Ed. τὸ ἀληθές οἶδας.

Π1 — ἐκ σοῦ, Ed. [ ]

Π2 — M πολυζήτητον — κομιζόμενός, M εὐαγγελιζόμενός — πτήξω καὶ ἐπὶ, Ed. [ ]  
— Ed. εὐαγγελισμόν; λέγε μοι, ὁ λαλῶν μοι.

P1 — καθότι, Ed. [ ].

P2 — M βασιλικὸν βλάστημα, — μήπως ὡς ἐκείνῳ, Ed. πῶς — κοίτης, M [ ] —  
τὸ ἀμάρτημα, Ed. [ ].

- A. - Σωτήρα τέξεις τὸν Κύριον, τὸν ἕνα τῆς ζωαρχικῆς Τριάδος, καὶ χαρὰν τῇ κόσμῳ προξενήσεις ἀνεκλάλητον, ἣν οὐδεὶς οὐδέποτε ἀγγέλων ἢ ἀνθρώπων προεξένησεν· καὶ ἔσται τὸ ὄνομά σου εὐλογημένον.
- Θ. - Σωτήρα ποῖον τέξομαι λέξον μοι, νεανίσκε. Ξενίζει γὰρ ὡς ἀληθῶς, καὶ ἀγγέλων νοεράς δυνάμεις καὶ ἀρχαγγέλων τὰς φλογεράς καὶ πολυομμάτων ταξιαρχίας τὰ σὰ εὐαγγέλια.
- A. - Τέρψις καὶ διόλου γλυκασμός ἐστι τὰ ῥήματά σου, δεδοξασμένη· καὶ διὰ τοῦτό σοι λέξω· ὅτι οὐκ ἐκ θελήματος σαρκός, ἀλλ' ἐκ θελήματος Θεοῦ, καὶ ἐξ ἐπιφοιτήσεως τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ἡ σὴ κυφορία γενήσεται.
- Θ. - Τίς πληροφορήσει τὸν Ἰωσήφ, ὅτι οὐκ ἐκ θελήματος ἀνδρός, ἀλλ' ἐξ ἐπιφοιτήσεως τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ἐγὼ συλλήψομαι; καθότι ἐκ τοῦ αἰῶνος οὐκ ἠκούσθη, ὅτι παρθένος ἀπείρανδρος βρέφος τέτοκεν.
- A. - Ὑπὸ τὴν σὴν εὐσπλαγχνίαν καταφεύζεται πᾶν γένος ἀνθρώπων, καὶ πᾶσα γλῶσσα πηλίγη μακαρίσει σε· καὶ λαληθήσεται τὸ ὄνομά σου ἐν πάσῃ γενεᾷ καὶ γενεᾷ, ὅτι διὰ σοῦ Κύριος, τὸ φῶς τοῦ κόσμου, μέλλει τίκτεσθαι.
- Θ. - Ὑλικὴ τυγχάνουσά, καὶ ἐκ γῆς τὴν γέννησιν ἔχουσα, πῶς καταφυγὴ ἀνθρώπων γενήσομαι; καὶ πῶς Χριστόν, τὸ φῶς τοῦ κόσμου, ἐναγκαλίσσομαι; καὶ πῶς ὁ ἥλιος ἐκεῖνος ὁ ἄδυστος ὑπὸ τῆς νοητῆς σελήνης βασταχθήσεται;
- A. - Φαιδρὸν ἀνάλαβε ὄμμα, δεδοξασμένη· οὐρανὸς γὰρ μέλλεις γίνεσθαι, καὶ σκηνὴ θεοχώρητος, καὶ ναὸς Θεοῦ ἔμφυχος, ἐπτὰ στερεωμάτων εὐρυχωρότερός τε καὶ ὑψηλότερος καὶ θαυμασιώτερος.
- Θ. - Φρίττω τοῦ παραδόξου τῆς ξένης μου λοχείας τὰ ἐγκαίνια· εὐλαβοῦμαι δὲ τὸν Ἰωσήφ, καὶ τί λοιπὸν συμβήσεται οὐκ οἶδα. Συμφέρι μοι οὖν, εἰς οἶκον Ζαχαρίου ἀπελθεῖν, πρὸς τὴν ἐμὴν συγγενίδα.

Σ<sub>1</sub> — οὐδεὶς οὐδέποτε, M οὐδέπω — M εὐλογ. εἰς τοὺς αἰῶνας.

Σ<sub>2</sub> — ποῖον, Ed. ὡς λέγεις, ὅτι — δυνάμεις, M διακοσμήσεις.

Τ<sub>1</sub> — ἔστι, M εἰσι — σαρκός, M σαρκός, οὐδ' ἐκ θελήματος ἀνδρός.

Τ<sub>2</sub> — τὸν Ἰωσήφ, ὅτι οὐκ, M τῇ Ἰωσήφ, ὅτι οὐκ ἐκ θελήματος σαρκός, οὐδ' — ἐγὼ συλλήψομαι, M ἡ ἐμὴ κυφορία γενήσεται.

Υ<sub>1</sub> — M πυλίνῃ — M ὅτι διὰ σοῦ Χριστοῦ τῇ κόσμῳ μέλλει.

Υ<sub>2</sub> — Ὑλική, Ed. Ἥλική — καταφυγὴ γενήσομαι, Ed. καταφύγη εἰς ἐμέ.

Φ<sub>1</sub> — ὄμμα, Ed. βλέμμα — γίνεσθαι, Ed. γενέσθαι — σκηνή... ναὸς, Ed. ναὸς... σκηνή.

Φ<sub>2</sub> — τὰ, M [ ] — M δὲ καὶ τὸν — εἰς, M πρὸς τὸν.

- A. - Χριστιανῶν ἀπάντων γενήσῃ κοινὸν ἱλαστήριον· καὶ διὰ τοῦτο γαλήνιον ἐπιφθέγγομαί σοι φωνήν· « Χαῖρε, κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ· εὐλογημένη σὺ ἐν γυναιξί, καὶ εὐλογημένος ὁ καρπὸς τῆς κοιλίας σου ».
- Θ. - Χαρακτήρα φέρουσα βασιλικόν, καὶ εἰς τὰ βασίλεια τῆς ἐμῆς Βηθλεὲμ τιθηνισθεῖσα, καὶ εἰς τὰ ἅγια τῶν ἁγίων ἐκ παιδιόθεν ἀμέμπτως διαπρέψασα· καὶ παρθένος λοιπὸν τυγχάνουσα, πῶς μήτηρ ἀκούσομαι παιδὸς ἐμοῦ;
- A. - Ψηλαψήσας ὁ Ὑψιστος ὅλον τὸν κόσμον, καὶ μὴ εὐρὼν ὁμοίαν σου μητέρα, πάντως ἐκείνος, ὡς ἠθέλησεν, ὡς ἠδόκησεν, ἐκ σοῦ τῆς ἡγιασμένης ἀνθρωπος διὰ φιλανθρωπίαν γενήσεται· μακαρίζου λοιπὸν ἐν ἀνθρώποις.
- Θ. - Ψάλλουσα αἰνέσω τὸν Κύριον, ὅτι ἐπέβλεψεν ἐπὶ τὴν ταπείνωσιν τῆς δούλης αὐτοῦ, ἰδοὺ γὰρ ἀπὸ τοῦ νῦν μακαριοῦσί με πᾶσαι αἰ γενεαί, καὶ λαὸς ὁ τῶν ἐθνῶν διηνεκῶς ἐπαινέσει με.
- A. - Ὡ παρθένε, χαρᾶς ἐπουρανίου πρόξενος· τερπνὸν καὶ θαυμαστὸν οἰκητήριον, καὶ τοῦ κόσμου παντὸς ἱλαστήριον, ἡ μόνη κατὰ ἀλήθειαν ἐν γυναιξὶν εὐλογημένη, ἐτοιμάζου λοιπὸν εἰς μυστικὴν Χριστοῦ παρουσίαν.
- Θ. - Ὡ νεανίσκε, χαρᾶς ἀνεκκαλήτου πρόξενε· ὁ ἐξ ἀσωμάτων παραγεγνημένος, καὶ πηλὼ διαλεγόμενος· ἕως πότε ἀνέξομαί σου, καὶ μέχρι τίνος οὐ καταπαύσεις τοὺς λόγους σου; Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου, γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου.

Qui interviene l'oratore con questa semplice didascalìa:

Καὶ ταῦτα μὲν ἡ πανύμνητος καὶ μακαρία Παρθένος· ἥ καὶ τὰ τούτων μυστικώτερα καὶ ἀρμοδιώτερα εἰκότως διελέγετο. Ἀλλὰ ἀκούσωμεν λοιπόν, ἐπιπόθητοι, εἰ βούλεσθε, τί καὶ πρὸς αὐτὴν ὁ δίκαιος Ἰωσήφ ἔλεγεν.

X<sub>1</sub> — M γένῃ — γαλήνιον, Ed. πάλιν — Ed. τὴν πρέπουσαν φωνήν· κεχαριτωμένη.

X<sub>2</sub> — Ed. τιθηνήσασα — τὰ ἅγια, Ed. ἅγια — τῶν ἁγίων, Ed. [ ] — Ed. πῶς ἐγὼ μήτηρ ἀκούσω τοῦ παιδός μου.

Ψ<sub>1</sub> — ὁμοίαν, M πλὴν — μακαρίζου . . . ἀνθρώποις, Ed. [ ].

Ψ<sub>2</sub> — M Ψάλλω καὶ αἰνέσω τὸ ὄνομα τοῦ θεοῦ μου μετ' ᾧ δῆς, ὅτι — M ὁ ἐξ ἐθνῶν διαπαντός.

Ω<sub>1</sub> — πρόξενος, M [ ] — M κατοικητήριον — ἱλαστήριον, M παγκόσμιον σέβασμα — κατὰ ἀλήθειαν, M ἀληθῶς.

K — μὲν ἡ, M μὲν ἡ πολυύμνητος καὶ — M Παρθένος πρὸς τὸν Ἀρχάγγελον Γαβριήλ — μυστικ... εἰκότως, M ἀρρητότερα — εἰ βούλεσθε, M [ ] — καὶ, M [ ].

Segue il secondo dialogo. :

MARIA E GIUSEPPE.

Ο ΙΩΣΗΦ. — Ἀσπιδόν σε παρέλαβον ἐξ οἴκου Κυρίου, καὶ παρθένον ἀμόλυντον κατέλιπόν σε ἐν τῷ οἴκῳ μου· καὶ τί τοῦτο ὃ νῦν ὁρῶ, μητέρα παρ' ἐλπίδα καὶ οὐ παρθένον τυγχάνουσας; εἰπέ μοι, Μαρία, τὸ ἀληθές· ἐν τάχει λέγε μοι.

Η ΘΕΟΤΟΚΟΣ. — Ἀσπιδόν με κατέλιπας, ὡς ἔφης, ἐν τῷ οἴκῳ σου, καὶ πάλιν ἀμώμητον, ἐγὼ λογιζομαι, κατέτυχές με· καθότι ἐκ παιδιόθεν ἐμίσησα τὸν ἀπὸ σαρκὸς ἐσπιλωμένον χιτῶνα, καὶ ἔχνος ἡδυπαθείας οὐκ ἔστιν ἐν ἐμοί.

Ι. — Βῆμα τοῦ δικαστοῦ εὐλαβήθητι, Μαρία· τὸ αὐστηρὸν βουλευτήριον καὶ Συναγωγῆς τῆς Ἰουδαϊκῆς τὸ ἀπαράλογιστον δικαστήριον· καὶ λέξον μοι σαφῶς· μὴ ἀποκρύψῃς ἀπ' ἐμοῦ τὰ συμβησόμενα.

Θ. — Βῆμα καὶ κριτήριον ἀπαράλλακτον τοῦ μέλλοντος αἰῶνος εὐλαβήθητι, ὃ Ἰωσήφ, ὅπου καὶ ἄγγελοι τρέμουνσι, οἱ μηδέποτε ἁμαρτήσαντες· περὶ δὲ τοῦ ἐπιγείου βασιλέως καὶ δικαστηρίου, ὅλως μὴ σοι μελέτω.

Ι. — Γέγραπται ἐν τῇ βίβλῳ Μωϋσέως οὕτως· ὅτι « Ἐάν τις εὕρῃ τὴν παρθένον, καὶ βιασάμενος κοιμηθῇ μετ' αὐτῆς, δώσει ὁ ἄνθρωπος ἐκεῖνος τῷ πατρὶ τῆς νεάνιδος πεντήκοντα δίδραχμα ». Τί οὖν πρὸς ταῦτα ποιήσεις;

Θ. — Γέγραπται ἐν ταῖς προφήταις, ὅτι « Δοθήσεται τὸ ἐσφραγισμένον βιβλίον ἀνδρὶ εἰδότε γράμματα, καὶ ἐρεῖ· Οὐ δύναμαι ἀναγνῶναι αὐτό ». Τάχα οὖν, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἡ προφητεία αὕτη περὶ σοῦ ἐλέχθη.

Ι. — Δημοσίευσον, Μαρία, τὸν ἐπίβουλον τῆς ἐμῆς οἰκίας· ἄγαγε εἰς μέσον τὸν ἀτακτήσαντα· ἵνα ξίφει τεκτονικῇ τὴν ἐκεῖνου κεφαλὴν ἀφέλω, καθότι ἐκεῖνος τὴν ἐμὴν ἡτίμωσε πολιάν, καὶ ἐκμυκτηρίσει με λοιπὸν ἢ δωδεκάφυλος τοῦ Ἰσραήλ.

A<sub>1</sub> — M σὲ κατέλιπον — δ, M [ ] — εἰπέ, M λέγε.

A<sub>2</sub> — με, Ed. [ ] — καθότι, Ed. ὅτι — ἐν, Ed. [ ].

B<sub>1</sub> — M βήματος δικαστικοῦ — M τῷ αὐστηρῷ βουλευτηρίῳ — καὶ, Ed. [ ] — M συμβησόμενά σου.

B<sub>2</sub> — M ἀπαράκλητον — εὐλαβήθητι, M φοβήθητι — ὃ, M [ ] — μηδεπ. M μηδὲν — βασιλέως καὶ, M [ ] — ὅλως, M [ ].

Γ<sub>1</sub> — ὅτι, Ed. [ ] — M αὐτῆς, καὶ καὶ εὑρεθῇ, δώσει — πεντήκοντα . . . ποιήσεις, M οὐ προστάγματι ποιήσεις;

Δ<sub>1</sub> — ἄγαγε, M ἄγε δὴ — Ed. ξίφῳ — Ed. μυκτηρίσει.



- Θ. — Δίκαιος σὺ καὶ ἄμεμπτος τυγχάνεις· καὶ εἰκότως ὁ Θεός μου ἀποκαλύψει σοὶ τὰ ἐμοὶ συμβησόμενα· καὶ δείξει σοὶ καθ' ὕπνον, ὃν λέγεις ἐπίβουλον. Ἐγὼ γὰρ εἰς τὸ ὕψος ἐκείνου ὅπου ἐκεῖνος ἀυλίζεται, οὐκ εἶθισα ἄγεσθαι.
- Ι. — Ἐξιδι τοῦ οἴκου μου ταχύ, καὶ πρὸς τὸν σὸν ἐραστὴν ἐπείχθητι. Οὐ διαθρέψω σε ἀπὸ τοῦ νῦν· οὐ φάγῃς ἄρτον τραπέζης ἐμῆς, καθότι λύπην καὶ ἐξουθενισμόν, ἀντὶ χαρᾶς, ταῖς ἐμαῖς ἡτοίμασας πολιαῖς.
- Θ. — Ἐκδεξαὶ μικρόν, Ἰωσήφ, καὶ μὴ ξενώσεις με λάθρα τοῦ οἴκου σου· καθότι ξενιτεύειν οὐκ εἶθισα, καὶ οὐκ ἐπιγινώσκω δεξιὰ ἢ ἀριστερά· καὶ ποῦ λοιπὸν πορεύσομαι, οὐκ ἐπίσταμαι, ἢ πρὸς τίνα καταφεύξομαι.
- Ι. — Ζωῆς καὶ θανάτου μεταξὺ τυγχάνουσα, λέγε μοι, Μαρία, τὸ ἀληθές· τίς ὁ θηρεύσας σε; Φανέρωσόν μοι τὸν μετὰ σοῦ συνομιλήσαντα. Ἐρμήνευσόν μοι τὸ ἐκείνου ἀξίωμα, λέξον μοι ποίας πόλεως ἐτύγχανεν, ἵνα ἐκεῖ πορευθεῖς ἐξουθενήσω αὐτόν.
- Θ. — Ζῇ Κύριος, ὅτι καθαρά εἰμι, καὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω· ὁ γὰρ φανείς μοι, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, ἄγγελος Κυρίου ὑπάρχει, ἀνθρωποσχηματισθείς· καὶ μετ'εὐλαβείας ὡς ἀπὸ διαστήματος ἐξίστατο. Καὶ ἴστατο, καὶ οὕτως ἡρέμα τῇ ἐμῇ ταπεινώσει διελέγετο.
- Ι. — Ἦξει ἐπὶ σοί, ἀλλὰ καὶ ἐπ' ἐμοὶ τῷ γέροντι κλεψιγαμίας ἐγκλημα, καὶ ἐξουθενισμὸς ἀπροσδόκητος παρὰ τῶν ταῦτα κρινόντων· καὶ ἐλέγξει λοιπὸν ἀμφοτέρους, εἰ καὶ μὴ βουλόμεθα, τὸ ὕδωρ τῆς ἐλέγξεως.
- Θ. — Ἠκούσθη σοὶ ὅτι καὶ Ἐλισάβετ, ἡ γυνὴ Ζαχαρίου καὶ συγγενίς μου, κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον προφήτην καὶ Πρόδρομον παρ' ἐλπίδα συνέλαβεν. Εἰ μὴ γὰρ προφήτης ἐτύγχανεν, οὐκ ἂν διὰ τῶν σκιρτημάτων προσεκύνει τὸν ἐν ἐμοὶ κρυπτόμενον Κύριον.
- Ι. — Θαυμάζω ἐπὶ σοί, καὶ σφόδρα καταπλήττομαι· καὶ οἶδα ὅτι διαλά-

Δ2 — σὺ, Ed. εἰ — Ed. καὶ ὃν — ὅπου . . . αὐλίζεται, Ed. [ ].

Ε1 — Μ καὶ ταχύ — σὸν Ed. νέον, — Μ ἐπὶ τραπέζης — ἡτίμασας, Ed. ἡτίμωσας.

Ε2 — οὐκ ἐπιγινώσκω . . . φεύξομαι, Μ ποῦ λοιπὸν πορεύσομαι μὴ γινώσκουσα ἢ πρὸς τίνα καταφεύξομαι οὐκ ἐπίσταμαι.

Ζ1 — τὸ ἀληθές, Μ [ ] — ὁ, Μ [ ] — σε, Ed. με — λέξον, Μ δέξον (δεῖξον?).

Ζ2 — Μ Κύριος ὁ Θεός μου — Κυρίου ὑπάρχει, Μ τις ὑπῆρχεν — Μ ἀνθρωποσχηματίτος — ἡρέμα, Μ [ ].

Η1 — Ed. ἐξουθενισμός — Μ ἀμφοτέρους ἡμῶν κἂν μὴ.

Η2 — γυνή, Ed. τοῦ — προσεκύνει, Μ ἐπέγνων.

Θ1 — γενήσομαι, Ed. γέγονας — Ed. ἐξουθενήσει — Ed. ἐξ Ἀγίου Πνεύματος καὶ ἐξ ἁγίου κατοικ. — ἐφύλαξα, Ed. ἐτήρησα.

λημα γενήσομαι τοῖς υἱοῖς Ἰσραήλ, καὶ ἐξουθενήσῃ με Ἀδωναὶ Κύριος, ἀνθ' ὧν παρέλαβόν σε ἐξ ἁγίου κατοικητηρίου εἰς τήρησιν, καὶ παρθένον σε οὐκ ἐφύλαξα.

Θ. — Θλίψεως ἡμέρα κατέλαβέ με, καὶ μέμψις ἐξ ὑποψίας ἐπηλθέν μοι καὶ ἐξετάσις μνήστορός μου κατεπαίγει με· καὶ κυοφόρησις παιδός μου κατηγορεῖ με· καὶ ὁ τὸ, Χαῖρέ, μοι λέξας τάχα ἀπεκρύβη· καὶ τί λοιπὸν λογίσομαι, οὐκ οἶδα.

Ι. — <Ε> Ἰδὸν σου τὸν ὄγκον τῆς πρὶν ἡγνισμένης νηδύος, καὶ ὅλος δι' ὅλου σύντρομος γέγονα. Εἰπέ γάρ μοι, ποῦ σε κρύψω καὶ ποῦ σε φανερώσω; καὶ πῶς δυνήσομαι λαθεῖν τὸ Ἰουδαϊκὸν συνέδριον; Ἀπόστηθι οὖν τοῦ οἴκου μου· ταχέως ἀπόστηθι.

Θ. — Ἴδε διώκεις με τοῦ οἴκου σου, ὦ Ἰωσήφ, καὶ ποῦ λοιπὸν πορεύσομαι οὐκ ἐπιγινώσκω. Ὑποστρέψω ἄρα ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ ἱεροῦ ἁγιασματος, ἣ ἀπελεύσομαι πρὸς τοὺς γονεῖς μου; Ἀλλὰ ποίῳ προσώπῳ ἀτενίσω εἰς αὐτούς;

Ι. — Κἂν ἐγὼ σιωπήσω τὸ ἁμάρτημά σου, οἱ λίθοι κεκράζονται καὶ τὰ Ἅγια τῶν ἁγίων μεγάλα βοήσονται· καθότι παρέλαβόν σε εἰς τήρησιν ἐκ τοῦ ἐκεῖ σε καταλεγομένου ἱερέως, καὶ παρθένον σε οὐκ ἐφύλαξα.

Θ. — Κρύψομαι λοιπὸν ἑμαυτὴν εἰς ἓν τῶν σπηλαίων τῆς ἐμῆς Βηθλεέμ, καὶ εἰσδέξομαι νενομισμένον καιρὸν ἐμῆς κυοφορίας· καὶ μάθω τίς ἐστὶν ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων τέκτεσθαι. Λογίζομαι γὰρ ὅτι ὁ Θεὸς ἐπόφεται τὴν ταπεινωσίν μου.

Ι. — Λέξον μοι σαφῶς, τίς ὑπῆρχεν ὁ ξένος καὶ προδότης ἐκεῖνος, ὁ εἰς τὸ ἐμὸν δωμάτιον ἀμηνυτὶ παραγενόμενος, ὥς τίς ποτε κατάσκοπος, καὶ μάλιστα ἐμοῦ ἀπόντος, καὶ οὐκ ὄντος ὑπὸ τὰ τείχη τῆς πόλεως Ναζαρέτ.

Θ<sub>2</sub> — Μ μνηστήρος — Ed. λέξας ἄγγελος.

Ι<sub>1</sub> — Μ Εἶδον, Ed. Ἴδον — ὄγκον, Ed. τόκον — σύντρομος γέγονα, Μ δειλιῶ σὺν τρόμφ.

Ι<sub>2</sub> — Μ Ἴδε λοιπὸν διώκεις — Μ Ὑποστρέψω ἄρα ἐν τῷ ἱερῷ, ἀλλὰ τίς ἐμφανίσει τῷ ἱερεῖ τοῦ ἁγιασματος; ἀπέλθω πρὸς τοὺς ἐμοὺς γονεῖς; ἀλλὰ ecc. — εἰς, Μ πρὸς.

Κ<sub>1</sub> — Μ σιγήσω . . . βοήσεται — ἐκεῖ σε, Ed. ἐκείνου.

Κ<sub>2</sub> — Κρύβομαι, Μ Κεύψω (κλέψω ?) — Μ καιρὸν νενομισμένον κυοφορίας μου — ἐστιν, Ed. [ ] — Λογίζομαι . . . μου, Μ [ ].

Λ<sub>1</sub> — καὶ προδότης, Μ [ ] — Μ ἀμηνυτος.

- Θ. — Λαβούσα τὴν κάλπην ἀπιέναι ἐπὶ τὴν ἐμὴν πηγὴν ἀντλήσαι ὕδωρ  
ὅπως πίωμαι, εἰσηλθὲν εἰς τὰ ὠτά μου φωνὴ σιωπηλῶς, τοιαῦτα  
λέγουσα· « Χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ ».
- Ι. — Μὴ γὰρ ἐκ τῆς φωνῆς συνέλαβες; ἐκ τοῦ αἰῶνος οὐκ ἠκούσθη,  
ὅτι ἀπὸ φωνῆς ῥημάτων ἐκυσφόρησε παρθένος ἀπείρανδρός ποτε·  
οὔτε οἱ πατέρες ἡμῶν ἀνήγγειλαν ἡμῖν ὅτι τοιοῦτον γέγονεν ἐν ταῖς  
ἀρχαίαις ἡμέραις.
- Θ. — Μὴ γὰρ οὐ γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις, « Ὅτι Παρθένος ἐν γαστρὶ  
λήψεται, καὶ παιδίον ἡμῖν τεχθήσεται; » Μὴ ἔχεις εἰπεῖν ὅτι οἱ  
προφῆται ψεύδονται; σφάλλη λοιπόν, ὦ Ἰωσήφ, πολὺ ἐπιμεμφόμε-  
νός με.
- Ι. — Νομίζω, Μαρία, ὅτι τοῖς ἔχουσιν Εὐας σῆς μητρὸς ἐξηκολούθη-  
σας. Ἀλλ' ἐκείνη μὲν τοῦ παραδείσου ἀπωκίσθη, καθότι τὴν ἀκοὴν  
ἐφήπλωσε τῷ ταύτῃ ψυθιρίσαντι· σὺ δὲ τοῦ οἴκου μου ἐκβλήθησθαι  
ὥς ὑπεύθυνος.
- Θ. — Νῦν ἐπὶ ἡλθές μοι ὥς τις ποτε ἀλλογενῆς καὶ ἑτερόφυλος, καὶ κατή-  
γορος, οὐχ ὥς βασιλίδα, ἀλλ' ὥς μοιχαλίδι τινὰ ἐλέγχων με, ἀπὸ  
πόλεως εἰς πόλιν λάθρα διώκων με, καὶ τί λοιπὸν ἀπολογήσομαι  
οὐκ ἐπίσταμαι.
- Ι. — Ξενίσει σου ὁ τόκος, ὥς ἐμοὶ δοκεῖ, οὐ μόνον ἐμέ, ἀλλὰ καὶ ἀγγέλους  
καὶ ἀνθρώπους, καὶ οὐκ ἂν πιστεύσει τις τὰ τοιαῦτα ῥήματα. Τίς  
γὰρ εἶδεν ἢ τις ποτε ἀκήκοεν, ὅτι παρθένος βρέφος τέτοκεν, καὶ  
μάλιστα ἀπείρανδρος τυγχάνουσα;
- Θ. — Ξενίζει σε, οἶδα, τὰ λεγόμενα καὶ καταπλήττει σου τὸν νοῦν τῆς

Λ<sub>2</sub> — ἀπιέναι ἐπὶ, Μ ἀπίημι εἰς — ὅπως πίωμαι, Μ κατὰ τὸ εἰθισμένον τοῦ ποιεῖν  
— σιωπηλῶς, Μ [ ].

Μ<sub>1</sub> — ἐκ τοῦ, Μ ἀπὸ τοῦ — οὔτε, Μ ἀλλ' οὐδὲ — Μ ἐν ταῖς ἡμέραις αὐτῶν, ἐν  
ἡμέραις ἀρχαίαις.

Μ<sub>2</sub> — Μ Ὅτι παιδίον ἡμῖν τεχθήσεται, οὐ ἢ μήτηρ ἄνδρα οὐ γινώσεται; — πολὺ  
ἐπιμεν., Ed. ἐπὶ πολὺ μαινόμενος.

Ν<sub>1</sub> — Νομίζω, Ed Νῦν λέξω — τὴν ἀκοήν, Μ [ ] — Μ ἐκβλήθητι.

Ν<sub>2</sub> — καὶ κατήγορος, Μ [ ] — Ed. οὐχ ὥς βασιλίδι τινὶ διαλεγόμενος, καὶ ἀπὸ  
πόλεως εἰς πόλιν λάθρα διώκομαι. — οὐκ ἐπίσταμαι, Ed. [ ].

Ε<sub>1</sub> — Μ Ξενίζει — σου, Ed. [ ] — ἐμέ, Μ e Ed. ἐμοὶ — Ed. πιστεύσωσι, τίς  
ποτε ἀκήκοεν (sic) — βρέφος, Μ [ ].

Ε<sub>2</sub> — Ed. Ξενίσει σοι — μου, Ed [ ] — ἐγενόμην, Μ εἰμί — καθότι, Μ διότι —  
Μ εἰθισα λατρεῦειν Κυρίῳ μου τῷ.

μυστικῆς κυοφορίας μου τὸ παράδοξον μυστήριον. Ἐγὼ δὲ οὐκ ἐγενόμην αἷτιος τῆς ἐπενεχθείσης μοι συμφορᾶς, καθότι ἀπὸ βρέφους λατρεύειν εἶθισα τῷ Κυρίῳ τῷ ποιήσαντί με.

- I. — Οὐκ εἰπόν σοι, ὅτι δεῖξόν μοι τὸν ἐπίβουλον τῆς ἐμῆς οἰκίας, καὶ ἐλευθερῶ σε τοῦ τοιούτου ἐγκλήματος; Οὐκ εἰπόν σοι, ὅτι, πορεύθητι σπουδαίως πρὸς τὸν σὸν ἐραστήν; καὶ τί λοιπὸν ἀπὸ τούτου ἐλπίζεις;
- Θ. — Οὐκ ἐπίσταμαι σαφῶς τό, ἐν ποίοις τόποις ἀυλίζεται. Ἐπεὶ κατὰ ἀλήθειαν ἤθελον ἀγῶ αὐτὸν κατατυχεῖν· ἤθελον αὐτοῦ τὸ ἀξιοζωγράφιστον κάλλος θεάσασθαι, καὶ μετ' αὐτοῦ δικαιολογηθῆναι ὅτι εἶπέ μοι, Χαῖρε, καὶ ἄρτι λυποῦμαι.
- I. — Πῶς μὴ πτήξω, καὶ τύψω τὴν ὄψιν μου καὶ τήξω τὸ σῶμά μου, ὅτι παρθένον παρέλαβόν σε ἐξ οἴκου Κυρίου μου, καὶ οὐκ ἐφύλαξα; Πῶς δὲ ἀπὸ τοῦ νῦν προσάξω δῶρα Κυρίῳ τῷ Θεῷ μου, καὶ ἐκπληρώσω νομικὴν διάταξιν κατὰ τὸ ἡμῖν εἰθισμένον;
- Θ. — Πίστευε προφήταις Θεοῦ, καὶ μὴ ἐπὶ τοσοῦτον σεαυτὸν τῇ περισσοτέρᾳ λύπῃ καταβυθίσῃ· εὐρήσεις γὰρ ἐν αὐτοῖς γεγραμμένα· « Ἴδου ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσουσι τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ ».
- I. — Ῥάβδος ἀρχιερατικὴ ἔπεισέ με παραλαβεῖν σε ἐκ τοῦ οἴκου τῆς προσευχῆς εἰς τήρησιν· καὶ κατέλιπόν σε λοιπὸν μετὰ πάσης εὐταξίας ἐν τῷ οἴκῳ μου· καὶ ἵνα τί οὐκ ἐδέξω, Μαρία, τῆς ἐμῆς ξενιτείας, καὶ ἐμῶν ἔργων τὴν συμπλήρωσιν;
- Θ. — Ῥυτίδα κοίτης ἀλλοτρίας, καὶ μῶμον σαρκικῆς ἐπιθυμίας οὐκ ἐπίσταμαι, ζῇ Κύριος· πλὴν εἰ μὴ ὅτι καὶ πάλιν τὴν πορφύραν κατέχουσα, ἤκουσα φωνῆς ἀγγελικῆς βοῶσης μοι· « Μὴ φοβοῦ, Μαριάμ· εὗρες γὰρ χάριν παρὰ τῷ Θεῷ ».

O<sub>1</sub> — ὅτι, M [ ]. — M καὶ ἐλεύθερος εἰ τοῦ τηλικούτου — σπουδαίως, M λοιπὸν ἀπὸ τοῦ νῦν.

O<sub>2</sub> — σαφῶς, M λοιπὸν — M ἀζωγράφητον — δικαιολ. M διαλεκτῆραι — M χαίρειν.

Π<sub>1</sub> — μου καὶ τήξω τὸ σῶμά μου, Ed. [ ] — οὐκ ἐφύλαξα, Ed. οὐ διετήρησά σε — δῶρα, Ed. [ ] — ἡμῖν, Ed ἐμοί.

Π<sub>2</sub> — M προφῆτας — σεαυτὸν, Ed. [ ] — καταβυθίσῃ, Ed. κατατήχης ἑαυτὸν — M ἐν αὐτῷ.

P<sub>1</sub> — ἀρχιερ. M χηρευτικὴ — Μαρία, M [ ].

P<sub>2</sub> — ἀλλοτρίας, M [ ] — ἐπιθυμίας, M ἡδυπαθείας.



- I. - Στέρξον ὀλίγον ἔτι ἅπαξ ἐν τῇ οἰκῇ μου, καθότι καιρὸς ἀπογραφῆς ἐφέστηκεν Αὐγούστου Καίσαρος τοῦ νῦν βασιλεύοντος· ἐγὼ δὲ καὶ γυναῖκα ἐμὴν εὐλαβοῦμαι σε ἀπογράψασθαι· μάλιστα διὰ τὴν Δαυϊτικὴν συγγένειαν.
- Θ. - Συντηρήσω ἄρα τοὺς λόγους σου ἐν τῇ καρδίᾳ μου, καὶ στέρξω ἔτι μικρὸν ἐν τῇ οἰκῇ σου· καὶ ἐκδέξομαι καιρὸν ἀπογραφῆς καὶ ἡμέραν κυοφορίας μου, μέχρι ἂν καὶ φόρους τελέσωμεν Αὐγούστῳ Ῥωμαίων τῷ νῦν βασιλεύοντι.

Qui il dialogo si suppone interrotto. — Viene la notte, Giuseppe è rassicurato da un angelo in sogno sulla condizione della sua sposa. Al destarsi riprende :

- I. - Τάχα ἄγγελος ἦν ὁ φανείς μοι καθ' ὕπνον, καὶ λέξας μοι· « Ἰωσήφ υἱὸς Δαβιδ, μὴ φοβηθῇς παραλαβεῖν Μαριὰμ τὴν γυναῖκά σου· τὸ γὰρ ἐν αὐτῇ γεννηθὲν ἐκ Πνεύματός ἐστιν Ἀγίου· τέξεται δὲ υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἰησοῦν ».
- Θ. - Τάχα, κύριέ μου, ἐκεῖνος ἦν ὁ καθ' ὕπνου ἄγγελος ὠφθεῖς σοι, ὁ τὸ, Χαῖρέ, μοι ἐπιφθεγξάμενος. Ἀλλὰ τὸ λοιπὸν εὐτρέπισόν μοι σπήλαιον, καὶ μαῖαν Ἑβραϊαν καταζήτησον τοῦ γένους ἡμῶν· ὅπως καὶ τὸ μυστήριον φυλάξει, καὶ κατὰ τὸ εἰθισμένον διακονήσει μοι.
- I. - Ὑποδείξει μοι πάντως ὁ φανείς μοι καὶ τὸν τόπον καὶ τὸ σπήλαιον· σὺ δέ, Μαρία, τὰ σπάργανα ἐτοίμασον. Ἐάν τε προφήτης, ἂν τε βασιλεὺς ὑπάρχῃ ὁ μέλλων τίκτεσθαι, ἡμεῖς οὐκ οἶδαμεν, ἐν οἷδα· « ὅτι Ναζωραῖος κληθήσεται ».
- Θ. - Ὑπολαμβάνω ὅτι βασιλεὺς κληθήσεται ὁ μέλλων τίκτεσθαι· γέγραπται γὰρ ἐν τοῖς προφήταις· « Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών· κήρυσσε, θύγατερ Ἱερουσαλήμ· ἰδοὺ ὁ βασιλεὺς σου ἔρχεται· σοὶ δίκαιος καὶ σὼζων ».
- I. - Φανερώσει μοι λοιπὸν ὁ καθ' ὕπνον χρηματίσας μοι, καὶ τὰ μέλλοντα ἡμῖν μετὰ ταῦτα συμβαίνειν. Ἐγὼ δὲ τὸν Ἡρώδη εὐλαβοῦμαι, ὅτι ποτὲ τινος μηνύσαντος, ποιήσει ζήτησιν τοῦ παρ' ἡμῖν τικτομένου παιδός.

Σ<sub>1</sub> — ὀλίγον, M τοῦ νῦν — τοῦ νῦν, Ed. τὰ νῦν.

Σ<sub>2</sub> — Ed. μικρὸν λοιπὸν ἔτι — Αὐγούστῳ, M [ ].

T<sub>2</sub> — ὁ καθ' . . . σοι, Ed. [ ]. — μοι Ed. [ ] — ὅπως, Ed. [ ].

Υ<sub>1</sub> — ὅ, Ed. [ ] — Ed. ὑπάρχει — ἐν οἷδα, Ed. [ ].

Υ<sub>2</sub> — M μᾶλλον ὅτι — ἰδοὺ, M ὅτι ἰδοὺ — σοι, M [ ].

- Θ. - Φανήσεται τι καὶ σημεῖον ἐπίσημον ἐν τῷ οὐρανῷ· γέγραπται γὰρ ἐν τοῖς προφήταις· « Ἀνατελεῖ ἄστρον ἐξ Ἰακώβ, καὶ ἀναστήσεται ἄνθρωπος ἐξ Ἰσραὴλ, καὶ θραύσει τοὺς ἀρχηγοὺς Μωάβ ».
- Ι. - Χθὲς ἐξ ὑποφίας σφαλλόμενος, μέμψιν ἐπήνεγκα τῇ ὠραιότητί σου καὶ τῷ κάλλει σου· νῦν δὲ ἐξ ὕψους πληροφρίαν δεξάμενος, ἀπολογήσομαι ἅμα· καὶ προσκυνήσω μετ' εὐλαβείας τῇ μεγαλοσύνῃ σου, καὶ εὐλογήσω τὸ ὄνομά σου.
- Θ. - Χρυσός, ὡς ἐμοὶ <δοκεῖ>, προσενεχθήσεται τῷ μέλλοντι τίκτεσθαι· καθὼς φησιν ὁ προφήτης καὶ βασιλεὺς Δαβίδ, ὅτι « Ζήσεται καὶ δοθήσεται αὐτῷ ἐκ τοῦ χρυσίου τῆς Ἀραβίας ».
- Ι. - Ψηλαφήσωμεν λοιπόν, εἰ βούλει τόπον ἀψηλάφητον, καθότι καιρὸς ἐπέστη τῆς γεννήσεως, χρήζομεν γὰρ κατὰ τὴν ὁδὸν καὶ ὑποζύγιον· ἰδοὺ γὰρ βλέπω σε πάνυ στυγνάζουσαν, καὶ νομίζω ὅτι τεκεῖν ἐπείγεται.
- Θ. - Ψηλάφησον ἔτι ἅπαξ τὸν προφήτην Μιχαῖαν· καὶ ἐρμηνεύσει σοὶ καὶ τὸν τόπον· λέγει γὰρ οὕτω· « Καὶ σὺ Βηθλεὲμ οἶκος τοῦ Εὐφραθᾶ· μὴ ὀλιγοστὸς εἶ, τοῦ εἶναι ἐν χιλιάσιν Ἰούδα· ἐκ σοῦ μοι ἐξελεύσεται εἰς ἄρχοντα τοῦ εἶναι ἐν τῷ Ἰσραὴλ ».
- Ι. - Ὡς νομίζω· οὐκ ἀποστήσεται ἡμῖν ὁ ἄγγελος ἐκεῖνος τὸ καθόλον ὁ καθ' ὕπνον φανείς μοι, μέχρις ἂν πάντα τὰ εἰς ἡμᾶς γεγραμμένα πληρωθῇσονται εἰς τὸν καιρὸν τοῦτον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ὁδὸν μεθ' ἡμῶν πορεύσεται.
- Θ. - Ὡ μεγάλης μοι καὶ μακαρίας ἡμέρας ταύτης, ὅτι ἐποίησέ μοι μεγαλεῖα ὁ δυνατὸς, καὶ ἅγιον τὸ ὄνομα αὐτοῦ· καὶ τὸ ἔλεος αὐτοῦ εἰς γενεὰν καὶ γενεὰν τοῖς φοβουμένοις αὐτόν· αὐτῷ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος, εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

X<sub>1</sub> — μέμψιν . . . ὕψους, M ὀνειδὴν προσήνεγκα τῇ σῇ ὠραιότητι, καὶ τὸ κατὰ νῦν διὰ τὴν ἐξ ὕψους — M ὄνομά σου εἰς τοὺς αἰῶνας.

X<sub>2</sub> — Q<sub>2</sub>, tutto questo tratto manca in Ed.

X<sub>2</sub> — M καὶ Δαβίδ — Ἀρραβίας.

Ψ<sub>1</sub> — M στυγνάζουσι.

Ψ<sub>2</sub> — M ἀπαξ — οὕτω.

Questo doppio dialogo ha certamente molti punti di contatto con quello precedente, ma presenta pure dei caratteri speciali, che gli danno una maggiore importanza dal punto di vista della forma drammatica. E prima di tutto notiamo l'acrostico alfabetico e la corrispondenza simmetrica delle parti, ciò che dà al dialogo la fisionomia di componimento intieramente autonomo ed indipendente da tutto il resto dell'omelia.

In secondo luogo la derivazione dall'apocrifo « *Protevangelium Jacobi* », che in questi dialoghi è molto più evidente, che in quelli della omelia precedente.

L'accento alla dimora di Maria nel tempio, durante la sua fanciullezza, e al nutrimento ricevuto da un angelo (1), alla porpora che Maria è occupata ad intessere (2), al saluto dell'Angelo ricevuto mentre andava alla fontana (3), alla prova dell'acqua che viene nell'apocrifo raccontata diffusamente (4), ecc. tutto ciò rivela una stretta dipendenza del dialogo dall'apocrifo.

E questa dipendenza non si limita ai concetti, ma anche si estende alla forma, specialmente nel dialogo tra Giuseppe e Maria.

Anche questo dialogo nell'apocrifo ha forme un po' vivaci, e la disperazione di Giuseppe è descritta in un modo pittoresco, ma vi si conserva sempre una certa dignità, senza scendere alle

---

(1) « Ἦν δὲ Μαρία ἐν τῷ ναῷ Κυρίου ὥς περιστερὰ νεομένη, καὶ ἐλάμβανεν τροφὴν ἐκ χειρὸς ἀγγέλου » c. VIII, 1. — Ved. AMANN, *Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins*, Paris, 1910; pag. 210

(2) « Καὶ ἔλαχεν τὴν Μαριάμ ἡ ἀληθινὴ πορφύρα, καὶ τὸ κόκκινον, καὶ λαβοῦσα ἀπίει εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς » c. X, I. — Ib. p. 220.

(3) Καὶ ἔλαβεν τὴν κάλπην καὶ ἐξῆλθεν γεμίσει ὕδωρ, καὶ ἰδοὺ φωνὴ λέγουσα: χαῖρε, κεχαριτωμένη » ecc. c. XI, I. — Ib. p. 220.

(4) c. XVI. — L'idea delle acque della prova è presa dalla Scrittura (*Num.* V, 11—31). Secondo il legislatore ebreo, l'acqua amara della maledizione (trad. dei *Settanta*: ὕδωρ ἐλεγκμοῦ) era destinata a mettere in evidenza la colpevolezza o l'innocenza della donna accusata di adulterio. Se la donna era colpevole, l'acqua santa a cui si mescolava della polvere presa dal pavimento del tempio, doveva renderla sterile, diversamente non doveva arrecarle nessun male.

L'apocrifo invece fa bere l'acqua anche a Giuseppe « *E il sacerdote avendo preso l'acqua, la fece bere a Giuseppe e lo mandò alla montagna donde egli ritornò salvo: e ugualmente lo fece bere a Maria e la mandò alla montagna donde anch'essa ritornò salva.* V. AMANN, ib. pag. 240, e la nota ivi.

volgarità che notiamo invece nel dialogo dell'omelia. Infatti *Giuseppe*, così l'apocrifo, ἐκάλεσε Μαριάμ, καὶ εἶπεν αὐτῇ· μεμελημένη τῷ Θεῷ, τί τοῦτο ἐποίησας; ἐπελάθου Κυρίου τοῦ Θεοῦ σου; τί ἐταπείνωσας τὴν ψυχὴν σου ἢ ἀνατραφεῖσαις τὰ ἄγια τῶν ἁγίων καὶ τροφήν λαβοῦσα ἐκ χειρὸς ἀγγέλου; — Ἡ δὲ ἐκλαυσεν πικρῶς, λέγουσα ὅτι καθαρά εἰμι ἐγὼ καὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω. — Καὶ εἶπεν αὐτῇ Ἰωσήφ· πόθεν οὖν ἐστὶ τὸ ἐν τῇ γαστρὶ σου; — Ἡ δὲ εἶπεν· ζῇ Κύριος ὁ Θεός μου καὶ ὅτι οὐ γινώσκω πόθεν ἐστὶν μοι (1).

Nell'omelia precedente i segni di questa dipendenza dall'apocrifo sono meno numerosi, ma anche lì sono innegabili; oltre a corrispondenze di situazioni e anche di frasi, vi si nota anche la credenza, comune a tutti e due i dialoghi, che la concezione di Gesù, fosse avvenuta in Maria attraverso le orecchie, dottrina che derivò da una espressione dell'apocrifo. Infatti in esso l'Angelo così annunzia a Maria il misterioso avvenimento: συλλήψῃ ἐκ λόγου αὐτοῦ (2), Questa espressione «ἐκ λόγου», sia che fosse stata usata dall'autore come equivalente all'altra impiegata da Luca «δύναμις Ὑψίστου» (3), sia con altro intendimento, venne interpretata in seguito, non come significante una *semplice emissione di voce*, ma come una realtà misteriosa dotata di un potere di operazione, dando origine alla dottrina che Maria avesse concepito Gesù dalle orecchie (4). La testimonianza più antica su questa dottrina pare quella di S. Efrem: «*Quemadmodum ex parvulo sinu illius (Evae) auris ingressa et infusa est mors, ita et per novam Mariae aurem intravit atque infusa est vita*» (5). Il *Protevangelium Jacobi* risale forse alla fine del II secolo, però è soltanto verso il V secolo che noi lo troviamo già penetrato profondamente nella tradizione comune, e il drama sacro vi attinge largamente, poichè esso con le narrazioni particolareggiate, piene

---

(1). Cap. XIV. — AMANN, ib. p. 232.

(2). Cap. XI, 2. — Id. ib. pag. 222.

(3). Cap. I, 35.

(4). AMANN, pag. 223, nota. — HOFMANN, *Das Leben Jesu nach den Apocryphen*, porta un lungo elenco di testimonianze dei Padri su questa dottrina, pag. 71,

(5). ASSEMANI. *Bibl. orient.* T. I, p. 91.



di avvenimenti fantastici, di visioni, di scene dialogiche, si prestava mirabilmente all'uopo. Finalmente in questo componimento drammatico, abbiamo anche qualche indizio che il dialogo fosse accompagnato dall'azione. Infatti quando Giuseppe, dopo essersi ostinato lungamente a non prestar fede alle parole di Maria e dopo avere tanto insistito per scacciarla di casa, d'un tratto depone l'ira e i sospetti, l'ordine della scena e le parole di Giuseppe fanno supporre, che tra queste due parti avesse luogo la visione dell'Angelo e fosse trascorsa una notte: « *Ieri*, dice Giuseppe, alludendo alle rimostreanze fatte alla Vergine nella prima parte del dialogo, *ieri ingannato dal sospetto, ho fatto ingiuria alla tua bellezza* ». Era, a quanto pare, una scena rapida in cui l'Angelo si limitava a pronunciare le parole dell'Evangelo, e che perciò non interrompeva l'unità dell'intero dialogo e non ne spezzava le proporzioni e l'artificio della forma. In altri drammi dello stesso argomento invece, questa apparizione dell'Angelo dà luogo ad una intiera scena più larga e più movimentata, come si vede nei frammenti drammatici della precedente omelia: ma che nemmeno in questo nostro dialogo mancasse quella scena, per quanto rapida e più mimica che parlata, si rileva dalle parole con cui Giuseppe comincia quest'ultima parte del suo alterco con Maria: *Forse era un angelo quegli che mi apparve*, ecc.

Tornando allo schema del drama bizantino sull'Annunziazione, noi, riunendo le diverse scene tratte dalle diverse omelie, possiamo ricostruirlo così nelle sue linee generali:

- I. Scena dei profeti.
- II. Dialogo tra Dio e l'Angelo Gabriele.
- III. Soliloquio dell'Angelo dinanzi la porta della casa di Nazaret.
- IV. Dialogo tra Maria e l'Angelo.
- V. Dialogo tra Giuseppe e Maria.
- VI. Visione di Giuseppe e dialogo con l'Angelo.

A queste scene era unita anche quella della Natività? Molte volte pare di sì: i due avvenimenti, l'Annunziazione e la Natività, si presentano quasi sempre uniti nelle omelie bizantine ed è naturale che così unite passassero anche nel drama; infatti nel dialogo sopra riportato di S. Germano, l'ultima parte preludia apertamente alla scena della Natività.

Ma questo schema che ha, come gli altri schemi dei drammi precedenti, solo un valore relativo, pare sia stato quello seguito in un periodo drammatico più semplice, e che abbia subito in seguito delle alterazioni profonde, dando luogo ad un drama molto più complicato e più vario, quale ci si rivela dai frammenti conservatici nell'omelia attribuita a S. Proclo.

---

## CAPITOLO V.

### L' ΕΓΚΩΜΙΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΘΕΟΤΟΚΟΝ

attribuito a S. Proclo Costantinopolitano.

#### § 1. — Il contenuto dell'omelia.

Come abbiamo già accennato, l'omelia attribuita a S. Proclo, non ci è pervenuta nella sua forma primitiva; o meglio, questa omelia quale noi la possediamo, giusta l'edizione *Riccardi-Combesis*, non è che un raffazzonamento tardivo fatto da qualche monaco, senza unità di criterio e di direttiva, riunendo insieme tratti di parecchie omelie drammatiche anteriori e tratti dei loro commenti oratori, alterandone l'ordine naturale e distruggendone la forma poetica.

Questa compilazione malfatta non era certo destinata alla recita, in qualità di drama sacro, ma soltanto dovea servire come lettura edificante. Ciò si rileverà facilmente anche da una conoscenza sommaria del contenuto.

I. — L'esordio comincia con un paragone poetico di maniera, che arieggia un po' gli esordi degli oratori sacri del nostro seicento: Come la cupidigia del guadagno rende i mercanti audaci e non-curanti dei pericoli del mare, così noi dobbiamo lasciare da parte ogni preoccupazione terrena, lanciandoci nel grande pelago della storia verginale — τῆς παρθενικῆς ιστορίας — e dar di mano ai remi e alzare le vele, onde pervenire all'aurifera città di Evilat: è Evilat la sacra Vergine pura e intemerata. L'oratore esorta a trar frutto dai santi insegnamenti, insistendo sull'allegoria del mare.

II. — La verginità è cosa sovrumana — τῶν ἀσωμάτων τάξεως — e lo stesso Signore si adornò di questa veste, come sacerdote, per riconciliare gli uomini col Padre, come re, per vincere e mettere in fuga il diavolo. — Lunghi commenti a questo concetto.

III. — Si cantano le lodi della verginità sul tema: « Ὅντως κηρίον μέλιτος οἱ καλοὶ τῆς παρθενίας λόγοι » (*Προν.* XVI, 24). La verginità è il paradiso spirituale di Dio, in cui cresce e matura ogni albero e in cui fluisce il latte e il miele. Così nella Chiesa tutti sono obbligati alla pudicizia, ma i pastori delle anime alla castità; e questo è il significato dell'offerta di un pesce e di un favo di miele fatta dagli Apostoli a Gesù risorto: il pesce è simbolo della facoltà loro data, di diventare pescatori di uomini, il favo di miele è simbolo della purezza ad essi necessaria.

IV. — Di tale cibo pasceasi Giovanni. L'evangelista chiama il miele « *silvestro* » perchè la verginità non può conservarsi che lungi dal mondo. Giovanni poi è ammirabile perchè visse nel deserto, pur non conoscendo il Vangelo. Egli andò al Giordano per ordine di Dio, ma non sapeva quanto dovea avvenire.

V. — Tutti coloro che, come Giovanni, conserveranno la verginità avranno gloria immortale. Anche Giovanni l'evangelista si conservò puro, solo tra tutti gli apostoli, sino alla più tarda vecchiaia. I vergini non morranno, e perciò vivono eterni Abele, Melchisedec, Isacco, Mosè, Giuseppe ebreo, Geremia, Daniele, i tre fanciulli ebrei di Babilonia, i figli di Zebedeo, Giacomo e Giovanni l'Apostolo; e perciò finalmente anche Maria fu fatta degna d'essere madre di Dio.

VI. — Poichè il discorso ci ha portati a questo *secondo* argomento, ammiriamo questo *secondo* tabernacolo in cui passa il Cristo. Chi nega che questi sia Dio, non sarà perdonato. Bisogna contemplare il mistero col cuore puro, come Mosè al rovetto ardente. Il rovetto è simbolo della Vergine da cui nacque il Cristo, che dovea glorificare la stessa Vergine, affinchè nessuno potesse ingiuriarla, rinnegando la fede espressa dagli apostoli.

VII. — Vi sono molti che negano l'integrità della Vergine: ma sbagliano quelli che dalle parole: « Πρὶν ἢ συνελθεῖν αὐτούς, εὐρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου » (*Matth.* I, 18), concludono che dopo il parto Giuseppe abbia avuto maritale consorzio con Maria. Sono misteri che superano la forza della ragione.

VIII. — Esaminiamo quale sia il significato dell'ignoranza di Giuseppe. Egli non sapeva che il Cristo, annunziato dai profeti, dovea nascere da una vergine, e precisamente dalla sua sposa. Vide gon-



fiarsi il seno di Maria, e il suo cuore fu trafitto, e sospettò che fosse stata viziata. Non era per ignoranza, ma per incredulità (*sic*): « Οὐκ ἔστιν ἡ τῆς γνώσεως ἀποστέρησις συνουσίας ὑπόπτεισις, ἀλλ' ἐπίτασις ἀπιστίας »; perchè avea già avuto la visione dell' angelo e pur continuava a dubitare. Soliloquio di Giuseppe: afferma che vuol veder chiaro nella faccenda, e che non crederà, se non vedrà; pensa di abbandonare Maria, ma prima vuole interrogarla.

IX. — Dialogo tra Maria e Giuseppe. Questi investe violentemente la sposa, rimproverandole il suo fallo e minacciando. Maria si protesta innocente e chiama a giudice Iddio. Giuseppe non si arrende, giura che non si farà ingannare e che se ne andrà lontano. Maria minaccia i castighi di Dio, e Giuseppe cede, dicendo però che crederà, quando vedrà nascere il Signore.

X. — E soltanto allora credette Giuseppe, quando assistè alla nascita ed ebbe la visione dell' Angelo e vide la stella e i magi: allora rimproverò a se stesso la sua incredulità e chiamò santa e pura colei che avea insultato. Non è però da imputarglisi a colpa la sua incredulità, perchè il mistero era così incomprensibile che la stessa Vergine ne dubitò, e quando già avea nel seno il Verbo, meditava dubbiosa le parole dell' Angelo.

XI. — Dialogo tra Maria e Gabriele. Si svolge sul tema: « Ὡς ἔσται μοι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω; » (Luc. I, 34). Maria insiste sulla impossibilità del concepimento che le si annunzia; ma l' Angelo più che rispondere direttamente, magnifica il mistero. Maria domanda delle prove, e l' Angelo la rimprovera di voler comprendere le cose incomprensibili, e aggiunge che il Verbo si nasconderà nel seno di lei, affinchè il diavolo non si accorga che il Redentore è vicino. Quindi l' Angelo, a cui Maria più non risponde, principia un lungo discorso sul tema: *tutto è possibile a Dio, per salvare gli uomini.*

XII. — Continua il discorso dell' Angelo: dà il significato del suo nome di *Gabriele*. Zaccaria fu castigato per la sua incredulità; ma egli non oserà castigare la madre di Dio. A Zaccaria fu chiusa la bocca, ma fu aperto il seno della donna sua. Elisabetta simboleggia la Sinagoga; Maria la Chiesa dei gentili. Giovanni sussulterà nel seno della madre, egli sarà un angelo terrestre che

annunzierà il suo Dio. Esorta Maria a credere, accettando la divina parola.

XIII. — Maria continua a dubitare, e allora la voce di Dio stesso, quasi dolce armonia, risuona nell'animo di lei, e pronunzia un discorso sul tema: *Perchè dubiti? ti sembra impossibile che Dio si faccia uomo?*

XIV. — Continua a parlare la voce di Dio: *Se Dio non si fa uomo, l'umanità non potrà essere redenta: se tu mi rifiuti la tua mammella, non potrò succhiare e distruggere il veleno diabolico; se non verrò nel tuo seno, gli uomini non potranno venire alla destra del Padre mio: credi e avrai la vita eterna. Tu resterai vergine e trionferai del nemico.*

XV. — Furie del demonio il quale è venuto a conoscenza del mistero. Riunisce i demoni tutti e li arringa con foga veemente sul tema: *Se una vergine partorisce, noi siamo perduti.* Li esorta a spingere gli uomini a tutti i vizi, e ad opporsi in tutti i modi perchè il concepimento verginale non venga a maturità.

XVI. — Continua il discorso dei demoni. Eva fu tentata e cadde anche questa vergine sarà tentata e cadrà. Ma questa è più forte, più pura, più virtuosa dell'antica Eva. E allora, *ricorreremo ai Giudei, e il loro tribunale la condannerà come adultera; se ciò non si otterrà, abbiamo dalla nostra Erode, il quale per noi combatterà contro il Cristo.*

XVII. — Encomi alla Vergine tratti da immagini scritturali, dichiarata la più santa, la più pura, la più forte di tutte le donne.

## § 2. — Caratteri generali dell'omelia.

Una semplice scorsa al precedente sommario basta a convincere, che manca a questo componimento l'unità di disegno e la proporzione delle parti: evidentemente ci troviamo di fronte ad un'antologia di tratti oratori, tratti poetici e tratti drammatici riuniti da una serie di nessi, determinati per lo più da semplici citazioni scritturali, ma senza intima corrispondenza e senza riferirsi ad un soggetto unico, che dia l'intonazione e il colore all'omelia.

Il titolo è di ordine generale « Ἐγκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον ». L'esordio poi promette una narrazione *della storia verginale*, cioè del concepimento verginale operatosi in Maria; ma prima d'entrare in argomento, il compilatore incastra a forza dopo l'esordio (I-II) ben tre paragrafi (III-V) in cui si celebrano le lodi della verginità e del Battista, che viene presentato come tipo di uomo puro, e di altri patriarchi e profeti, di cui si afferma che furono vergini. I due paragrafi seguenti (VI-VII) contengono uno spunto polemico, contro quelli che sostenevano Maria avere avuto dopo il parto, relazioni coniugali con Giuseppe. E avendo fatto il nome di Giuseppe, l'oratore si ferma sui dubbi sorti nell'animo del *vecchio custode* della Vergine, alla vista della gravidanza di lei. Qui comincia la parte sicuramente drammatica, col soliloquio di Giuseppe e il dialogo vivace tra questo e Maria.

Fin qui noi distinguiamo già tre parti nell'omelia, quasi indipendenti tra loro e unite solo da nessi artificiali: 1<sup>a</sup>. Lodi della verginità, — 2<sup>a</sup>. Spunto polemico, — 3<sup>a</sup>. Dialogo drammatico. Quindi (X) si cerca di giustificare la condotta di Giuseppe, osservando che anche Maria avea fortemente dubitato. Quest'affermazione costituisce il passaggio alla scena seguente, il tema dei dubbi di Maria, sulle parole di S. Luca nella scena dell'Annunziazione.

Questa scena, che storicamente precede quella tra Maria e Giuseppe, è seguita da un lunghissimo discorso dell'Angelo, il quale si diffonde a parlare largamente di Zaccaria, Elisabetta e del loro figlio, il Battista, tessendone ancora una volta le lodi. Maria però non è ancora intimamente convinta e ha bisogno delle assicurazioni della voce stessa di Dio (XIII-XIV). « *Tu vincerai il nemico* », conchiude la voce di Dio, e con ciò si stabilisce un nesso con la seguente scena del concilio dei demoni (XV-XVI). La conclusione (XVII) è indipendente dal resto del sermone e potrebbe appiccicarsi ad un qualsiasi sermone in onore di Maria.

Anche qui troviamo dunque delle parti quasi indipendenti tra loro e unite solo con evidente artificio: 1<sup>a</sup>. Dialogo drammatico, 2<sup>a</sup>. Discorso dell'Angelo, — 3<sup>a</sup>. Discorso della voce di Dio, — 4<sup>a</sup>. Concilio dei demoni, — 5<sup>a</sup>. Conclusione.

Si può facilmente supporre che alcune di queste parti dovevano

essere unite in un solo componimento originario; ma il nesso che le univa, venne spezzato dalle interpolazioni dei tratti aggiunti da' compilatori.

Alla mancanza di unità nell'insieme e di nesso logico tra le diverse parti, si aggiungono anche delle contradizioni, che mettono in contrasto le diverse parti tra loro, e qualche volta anche i diversi periodi di uno stesso capitolo.

Così il dubbio di Giuseppe (VIII) viene dapprima attribuito alla ignoranza del mistero e quindi non imputabile, mentre nel periodo appresso ciò gli s'imputa a colpa, dicendo che esso non derivava da ignoranza, ma da incredulità, che non fu vinta dalla visione avuta dell'Angelo. E dopo il dialogo con Maria, si accenna ad una nuova visione dell'Angelo e al pentimento di Giuseppe. Ancora, nel dialogo tra Maria e l'Angelo (XI), questi adduce come uno dei motivi per cui il Verbo va ad incarnarsi nel seno di una vergine, il bisogno di nascondersi agli occhi del nemico, cioè del demonio. Viceversa quando si apre il concilio infernale (XV) il diavolo è informato minuziosamente di tutto, non solo, ma ha già pronto il suo piano contro Gesù, in cui egli riconosce il promesso Messia.

Oltre le contradizioni, è facile notare tra le diverse parti, notevoli differenze di pensiero e di forma. L'esordio, che si apre con intonazione solenne, finisce nelle sottili quisquiglie dell'interpretazione del nome *Evilat*. Le lodi della verginità hanno dei passi di buon sapore biblico, con qualche errore caratteristico, come p. e. Isacco e Mosè messi nel numero dei vergini; ma nell'insieme fa mostra di una esegesi, lambiccata sì, ma attinta a buone fonti oratorie: anche la forma per quanto decadente, conserva una certa dignità rettorica. Lo spunto polemico presenta invece una forma più vivace ed anche violenta, e l'interpretazione del passo scritturale discusso, deriva dalla scuola ortodossa la più rigida. Passando al soliloquio di Giuseppe e al dialogo, abbiamo un brusco salto dalle forme prolisse e cascanti della oratoria mistico-polemica, ad una poesia teologico-popolare, che attinge il contenuto da leggende apocrife, caricandone le tinte e sformandone in parte i personaggi. Il S. Giuseppe del dialogo è in fondo un po' volgaruccio, e la Madonna del dialogo con l'Angelo



è lontana dall'essere quel tipo di perfezione ideale, quale viene predicato dalla conclusione magniloquente, e quell'ideale di ingenuità, quale si rivela dalla semplice narrazione del Vangelo. È una Madonna che vuole delle esaurienti spiegazioni teologiche e pratiche, prima di dare il suo consenso. Il discorso dell'Angelo si avvicina per l'intonazione e per le lodi del Battista, al discorso sulla verginità, però con una maggiore abbondanza di antitesi e contrapposti, che aumentano sempre più, con un crescendo irrefrenabile, nel discorso della voce di Dio, e toccano il colmo nella conclusione oratoria.

Vedremo più sotto, le profonde differenze derivanti dalla forma poetica o prosastica dei diversi tratti; però quanto abbiamo osservato sin qui, ci permette di affermare, che l'omelia ha tali impronte, da rivelare non solo mani diverse, ma anche diversi tempi e tendenze diverse, e di concludere quindi, che essa è una tardiva compilazione, fatta su diversi componimenti anteriori. Cosa del resto che diventerà addirittura evidente, quando avremo dato un'occhiata ai diversi codici e alle diverse lezioni dell'omelia.

### § 3. — Codici ed edizioni.

L'omelia di S. Proclo fu pubblicata la prima volta da V. Riccardi nel 1630 (1), da un codice del monastero di Grottaferrata. Questo codice è l'attuale Vat. gr. 1633, trasportato alla biblioteca Vaticana insieme a molti altri, sotto Paolo V. Tanto l'indicazione della lettera (A), con cui era contrassegnato il codice nella biblioteca Criptoferratense, quanto il numero dei vari discorsi di Proclo ricordati da Riccardo, come contenuti nel codice, rispondono esattamente a questo Vat. 1633.

Il codice non porta indicazione del luogo ove fu scritto (2), ma

---

(1) Edizione citata: *Hom. VI*, pag. 204-228; *Commentarius*, 229 e segg.

(2) Il codice è un omeliario di ff. 357 spesso irregolari; pare che risulti dalla riunione di due volumi, il secondo dei quali (omelie Eusebiane) è forse del sec. XI. A f. 294 porta questa iscrizione latina del sec. XVI "*fuit monasterii Cryptoferratensis. Collectio homeliarum ad festivitates disposita* „. In principio ha un indice del sec. XVII. Contiene 150 λόγοι di Padri diversi: ogni omelia ha

da un esame accurato pare sia italo-greco e che rimonti al sec. X: si può legittimamente supporre da varie indicazioni, che sia stato uno dei codici portati a Grottaferrata dalla Comunità di S. Nilo.

Una seconda edizione delle omelie fu data da F. Combefis (1), il quale dichiarava di avere collazionato il testo Riccardiano con altri codici (2), e per la nostra omelia avverte che il codice collazionato è il Regio 118 di Parigi, "*ex quo multa emendata sunt*,,.

L'edizione del Combefis fu riprodotta dal Galland (3), e questa a sua volta dal Migne (4).

Oltre i due codici menzionati Vat. 1633 e Regio 188 che per brevità chiameremo *VR* e *R*, vi sono due altri codici Vaticani che contengono la nostra omelia, il Vaticano greco 2048 e l'Ottoboniano 85, che chiameremo *Vat.* ed *O* (5).

*Vat.* proviene, come da indicazione, dal Monastero dei SS. Pietro e Paolo, e fu scritto l'anno 1126 (6); presenta però due tipi di caratteri alquanto diversi, il primo più piccolo sino a f. 141,

---

l'intestazione e il nome dell'Autore in piccole onciali e la prima iniziale di 2 cm. con fregi di foglie, draghi ecc. a colori stemprati rosso, verde, turchino, e giallo. La nostra omelia si trova da f. 181 r, colonna B, a f. 188 r, col. A; in tutto colonne 28.

(1) *Auctarium novum ad Bibl. PP.* Tom. I, pag. 301-496. Paris, 1648.

(2) "*Visum est S. Procli orationes V. Riccardo Romae editas... adjungere: multisque partibus nostra codicum aliqua collatione ac nova versione luci iterum dare*,,.

(3) *Vet. PP. Bibl.* Tom. IX, 601-704.

(4) *P. G.* LXV.

(5) Non mancano certamente altri codici della presente omelia. Nel Catalogo del Λάμπρος, tra i codici Atoniti si notano: No 5807. Βιβλιοθήκη Μονῆς Παντελεήμονος, cod. 300, al No 29: Πρόκλου Κπόλεως, Εἰς τὸν εὐαγγελισμόν. No 5678. Stessa biblioteca, Cod. 171, al No 2: Πρόκλου Κπόλεως, Ἐγκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον. — No 5799. Ib. Cod. 292 al No 19: Un'altra omelia dallo stesso titolo. — No 6015, Ib. Cod. 508, al No 7: Διάλεξις τοῦ Ἀρχαγγέλου Γαβριὴλ καὶ τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν εὐαγγελισμόν; — al No 8: Διάλεξις Ἰωσήφ καὶ τῆς Θεοτόκου ἐκ τοῦ κατὰ Ματθαῖον; — No 57. Βιβλιοθήκη Πρωτάτου, al No 5: Πρόκλου Κπόλεως, Λόγος εἰς τὴν Θεοτόκον.

Però mancando nel Λάμπρος gli *initia*, non si può rilevare se a queste indicazioni corrisponde precisamente la nostra omelia. Si aggiunga che l'omelia non è sempre sotto il nome di Proclo, ma anche del Crisostomo, come in *Vat.* ed *O*.

(6) Vedi: BATIFFOL, *L'Abbaye de Rossano*, pag. 94 e 161.

l'altro più grandetto sino alla fine. L'omelia si trova a f. 114 sotto il nome di S. Giovanni Crisostomo.

*O* non porta indicazione alcuna, però appartiene sicuramente al sec. X e pare anch'esso italo-greco. L'omelia si trova a f. 105, anche qui sotto il nome del Crisostomo.

*VR* è il più completo fra tutti: esso solo tra i quattro contiene l'omelia nella forma più estesa già da noi conosciuta.

*R* ed *O* posseggono una redazione più breve, perchè manca in essi parte del c. I, parte del II, intieramente i cc. IV, V, VI, VII, e, meno un breve periodo, anche il III. Dall'VIII al XVII, *R* è conforme (meno piccole varianti) a *VR* e ugualmente conforme è *O*, il quale però oltre le varianti, omette un periodo del c. XII.

*Vat.* contiene una redazione ancora molto più breve di *R* ed *O*, poichè ha le stesse lacune dei due citati codici dal c. I al c. VIII e di più omette quasi tutto il c. XII, parecchi periodi del XIII, una gran parte del XIV e intieramente il XV, XVI e XVII, attaccando subito al XIV la *doxologia* finale.

Siccome, oltre le lacune e le varianti di forma, questa lezione ha anche delle varianti di scena, è opportuno produrne lo schema:

I. — Esordio col noto paragone del mercante e della città di Evilat. Omette le esortazioni (fine c. I, *VR*).

II. — La verginità è cosa sovrumana, e lo stesso Signore si adornò di questa veste, come sacerdote e come re. Con ciò si allude ai due ordini della chiesa: i principi, cioè i sacerdoti, i sudditi, cioè il popolo; poichè doppio è il carattere della chiesa: rivestita di fimbrie d'oro e circondata di varietà (omette tutti i commenti e i cc. III, IV, V, VI, VII).

III. — Osserviamo ciò che dice l'evangelista: «*Prima che si riunissero, la trovò gravida di Spirito Santo*», ed esaminiamo quale sia il significato dell'ignoranza di Giuseppe. Continua come il c. VIII di *VR*.

IV-VI. — Corrispondono, meno poche e leggere varianti, ai cc. IX, X, XI di *VR*.

VII. — (Principio del c. XII, *VR*). L'Angelo esorta Maria a credere, (omette il lungo tratto del comento al nome *Gabriele*, e quanto si riferisce a Zaccaria, Elisabetta e Giovanni Battista), osservando che bisogna accettare docilmente i misteriosi disegni di Dio (fine del c. XII). Maria non è ancora convinta (principio del c. XIII, omesse le

lunghe osservazioni sulle esitazioni di Maria), e l'Angelo viene di nuovo a rassicurarla (il discorso della voce di Dio è messo in bocca all'Angelo, mutando le prime persone del verbo in terza persona). Conforme a tutta la 2<sup>a</sup> parte del c. XIII di *VR*.

L'Angelo (omessa gran parte del c. XIV e passando agli ultimi periodi dello stesso) osserva che è necessario credere a quanto hanno detto le Scritture e promette a Maria la vita eterna. *Doxologia* finale (ultimo periodo del c. XVII di *VR*, omessi intieramente i cc. XV-XVII).

Secondo le diversità dei codici, possiamo quindi distinguere nel sermone tre parti:

1<sup>a</sup> - Cap. I-VII, in cui *R*, *O*, e *Vat.* sono identici dando una lezione più breve, mentre solo *VR* dà una lezione più estesa.

2<sup>a</sup> - Cap. VIII-XI, in cui tutti e quattro i codici danno l'identica lezione, meno alcune varianti di forma.

3<sup>a</sup> - Cap. XII-XVII, in cui *R*, *O* e *VR* danno una identica lezione più estesa e solo *Vat.* dà una lezione più breve.

Dal punto di vista della forma possiamo invece distinguere quattro parti bene staccate tra loro :

1<sup>a</sup> - La parte dialogica, cioè il dialogo tra Maria e Giuseppe (IX) e tra Maria e l'Angelo (XI), in cui la forma drammatica è evidente, e la forma poetico-rimata di facile ricostruzione. In questa parte i quattro codici concordano.

2<sup>a</sup> - La parte non dialogica, che comprende il discorso dell'Angelo (XII), della voce di Dio (XIII-XIV), il concilio dei demoni (XV-XVI), nei quali la forma drammatica è ugualmente evidente, sebbene dispersa nelle prolisse osservazioni e nel mare delle antitesi, e la forma poetica è in buona parte visibile, e, meno qualche tratto, offre una possibilità di ricostruzione. In questa parte concordano *R*, *O* e *VR*, mentre *Vat.* riduce i discorsi di molto e sopprime il concilio dei demoni.

3<sup>a</sup> - La parte oratoria, che però per l'argomento in intima connessione con la parte dialogica e per la forma poetica che si manifesta qua e là con larghi vestigi di strofe e di rime, può ridursi alla forma drammatica in qualità di *coro*. In questa parte, *R*, *O*, *Vat.* concordano dandone dei tratti brevissimi, abbonda invece *VR* (I, III, V, VI, XIII).



4<sup>a</sup> - La parte oratoria in cui nessun vestigio trovasi nè di forma poetica, nè drammatica, e che contiene ampollose e lunghe amplificazioni di concetti, accenni teologici, spunti polemici ecc. Questa parte oratoria è quasi tutta in *VR* (II, IV, VI, VII, XVII), si riduce a poca cosa in *O* e *R* (parte del c. I e II e tutto il XVII), e a pochissima in *Vat.* (parte del c. I e II).

Caratteri comuni a tutti e quattro i codici, e degni della massima importanza, sono due: 1<sup>o</sup> La precedenza, uguale in tutti, del dialogo tra Maria e Giuseppe al dialogo tra Maria e l'Angelo, che pure, come abbiamo osservato, sia per ragion di tempo, sia per ragione d'ordine, nell'omelia drammatica originale doveva invece esser collocato prima; — 2<sup>o</sup> L'interruzione dell'acrostico alfabetico nel dialogo tra Maria e l'Angelo alla lettera M, per far posto al lungo discorso dell'Angelo stesso, a cui Maria più non risponde. La scena resta così interrotta, mentre le esigenze della forma architettonica del dialogo e il completamento della narrazione, vorrebbero che il dialogo continuasse sino all'Ω, e che si chiudesse con l'accettazione di Maria.

Questi caratteri comuni dimostrano che nessuno dei quattro codici, nè quelli dalla lezione più estesa, nè quelli dalla lezione più breve, contiene l'omelia drammatica originale, e che tutti e quattro derivano da una primitiva redazione fatta dal compilatore, alterando una omelia drammatica anteriore, storpiandone l'ordine drammatico ed il verso, nell'intento di farne opera semplicemente oratoria o di devota lettura.

Per renderci ragione delle profonde differenze dei quattro codici tra di loro, noi possiamo ricorrere a due ipotesi: 1<sup>a</sup> *La redazione più breve deriva dalla più estesa di cui è una semplice riduzione.* E così *VR* rappresenterebbe la redazione primitiva del compilatore; *R-O* sarebbe una prima riduzione di *VR* di cui avrebbe ommesso tutto il tratto delle lodi alla verginità; e *Vat.* sarebbe alla sua volta una nuova riduzione di *R-O*, di cui avrebbe ommesso anche il concilio dei demoni, parte del discorso dell'Angelo e di quello della voce di Dio, trasformato anch'esso in discorso di un Angelo.

2<sup>a</sup> L'ipotesi opposta, cioè: *La redazione più estesa deriva dalla più breve di cui è un' amplificazione.* E allora *Vat.* rappresenterebbe

la redazione primitiva, *R* e *O* sarebbero una prima amplificazione di *Vat.* a cui avrebbero aggiunto il concilio dei demoni, parte del discorso dell'Angelo e quello della voce di Dio; finalmente *VR* sarebbe ancora un'amplificazione di *R-O* a cui avrebbe aggiunto tutti i capitoli delle lodi della verginità, la parte esortativa dell'esordio e parecchi altri tratti oratori.

Una cosa è sicura, e cioè che *R-O*, il quale occupa la posizione media, ha certamente conosciuto l'uno ed è stato certamente conosciuto dall'altro dei due estremi *VR* e *Vat.* Ma quale di questi due rappresenta la redazione primitiva? Gli argomenti più gravi sono in favore della prima ipotesi, come andremo via via osservando nel far l'analisi del testo, precisando le interpolazioni e le aggiunzioni posteriori, in modo da ricostruire presso a poco l'omelia drammatica primitiva.

#### § 4. — Analisi dell'omelia

##### *a. — L'esordio (I—II).*

L'esordio è in doppia redazione: più esteso in *VR*, più breve in *R-O-Vat.* Questi ultimi infatti sopprimono gli ultimi periodi del c. I (Παρακαλῶ... τοῦ Θεοῦ), che contengono una seconda esortazione a ben navigare; del c. II non riportano che i primi periodi (Θεῖον γὰρ... εὐσεβοῦς σωφροσύνης), e chiudendo l'esordio, entrano subito nel tema delle ansietà di Giuseppe. Il primo tratto dell'esordio è evidentemente poetico, e i versi si possono, sebbene con qualche lacuna, ricostruire (Κλέπτει... καταληψόμενοι). — Questa è senza dubbio l'introduzione originale della primitiva omelia o poema drammatico, introduzione in versi che verosimilmente sarà stata cantata o recitata da un coro, a cui teneva dietro il commento dottrinale in prosa e senza alcuna traccia di rime, nè d'assonanze, detto dall'oratore dall'alto del suo ambone. Or la seconda esortazione, con cui chiude il c. I e che manca in *R-O-Vat.*, comincia pure con quattro versi:

Θέλοντες τῆς παρούσης — ἡμῖν συνεφάπτεσθαι ἀποδημίας,  
μὴ τῆς νενομισμένης — κατολιγώρησατε κοπηλασίας·  
ἡ διδασκαλικὴ γὰρ πορὶα — τὴν εὐπλοῖαν οὕτω κτίσεται,  
καὶ ἡ ἀδελφικὴ συμμαχία — τὴν εὐνοῖαν ἐπιδείξεται.

Non si può pertanto dubitare che questi versi appartenessero all'esordio e fossero una continuazione dei precedenti: la continuazione dell'allegoria della nave e la forma poetica in conformità all'altra parte poetica dell'esordio stesso, ne sono una prova evidente. Il fatto dell'assenza di questi ultimi versi in *R-O-Vat.* sarebbe già un indizio che la redazione più completa sia anche la primitiva e che le altre non siano che riduzioni posteriori.

*b. — Le lodi della verginità (III—V).*

I cinque capitoli seguenti si trovano, come si è detto, solo in *VR*, e mancano completamente in *Vat.*, *O*, *R*. Il contenuto di questi capitoli è duplice; i primi tre (III—V) si occupano della verginità in generale, gli altri due (VI—VIII) della verginità di Maria con intonazione polemica.

Nei primi tre capitoli, si trovano di tratto in tratto dei periodi con tracce di rime e di versi: dopo un paziente lavoro di ricostruzione, riunendo tutti i versi raccolti attraverso la infinita filastrocca di commenti scritturali, osservazioni ed antitesi rettoriche, si vede subito, che tutti questi frammenti formano un unico componimento di cui i diversi tratti combaciano esattamente, come strofe successive di una specie di *Inno alla verginità*.

Se pure si potesse dubitare, che questi versi facessero parte di un componimento poetico, di cui usufruì l'omeliaste stemprandone i concetti in un mare di amplificazioni, varrebbe a toglierci ogni dubbio, il fatto che lo stesso inno subì un'altra riduzione in prosa oratoria, anche per opera di un altro omeliaste: l'autore della citata *seconda* omelia εις τὸν Εὐαγγελισμόν, tra quelle attribuite falsamente a Gregorio Taumaturgo. I due omeliasti sono indipendenti tra di loro in questa riduzione, poichè nel Taumaturgo troviamo indizio di altre strofe che mancano nel nostro, e viceversa, e di più questi conservò più fedelmente la forma poetica, che nel Taumaturgo è manomessa molto più profondamente.

Le due riduzioni hanno inoltre nei tratti comuni, delle varianti tali, da far supporre con ragione, che dell'inno originario dovessero correre per le mani redazioni non perfettamente conformi.

Anche il soggetto dell'inno stesso è dubbio: poichè se il nostro omeliaste fa riferire la serie di elogi, di epiteti encomiastici e figure

bibliche alla verginità in generale, invece l'omeliaste dell'altro sermone, le riferisce direttamente a Maria.

E cosa ancora più strana, nella nostra stessa omelia, nell'ultimo capitolo (XVII), in cui troviamo dei passi perfettamente conformi a passi dell'omelia del Taumaturgo, si ripete da capo qualche periodo dell'inno, mettendovisi a soggetto non più la verginità, ma invece Maria, come nel Taumaturgo.

Ecco un periodo parallelo delle tre redazioni :

1. - PROCLO, c. III.

Αὕτη (la verginità) ὁ  
λογικὸς τοῦ Θεοῦ παρά-  
δεισος ἐν ᾧ πᾶν ξύ-  
λον..... καὶ τὸ τῆς  
ζωῆς δένδρον πεφύτευ-  
ται, ἡ σωτήριος ecc,

2. - ID. c. XVII.

Αὕτη (Maria) ἡ ἀει-  
θαλῆς καὶ ἄφθαρτος  
παράδεισος ἐν ᾗ τὸ  
τῆς ζωῆς ξύλον φυ-  
τευθὲν πᾶσιν ἀκώλυ-  
τος χορηγεῖ ἀθανα-  
σίας καρπούς.

3. TAUMATURGO

Αὕτη (Maria) ἡ ἀει-  
θαλῆς τῆς ἀφθαρσίας  
παράδεισος ἐν ᾗ τὸ ζωο-  
ποιὸν ξύλον φυτευθὲν  
τοῖς πᾶσιν χορηγεῖ ἀθα-  
νασίας καρπὸν.

La seconda e la terza redazione rivelano evidentemente una origine unica, mentre la prima se ne differenzia largamente: ciò prova da una parte che il cap. III e il XVII della nostra omelia appartengono a lavori diversi, e dall'altra mettono in evidenza il modo con cui l'omeliaste del III usufruiva dei componimenti poetici adattandoli al suo soggetto.

Quest'inno, come vedremo meglio in seguito, faceva parte di un drama sacro; quindi VR nel quale soltanto l'inno si trova, avrebbe attinto direttamente alle fonti drammatiche, mentre Vat., O, e R non sarebbero che delle abbreviazioni posteriori.

c. — La parte polemica (VI, VII).

Il compilatore di VR riannoda il contenuto dei capitoli precedenti (III-V) al tema generale, col concetto « che per la verginità Maria fu fatta degna d'esser madre di Dio ». Il c. VI si ferma su questa maternità divina, minacciando gli eterni supplizi a chi nega la divinità del figlio di Maria.

Ma il periodo con cui comincia questo capitolo, rivela sufficientemente, che anche questo tratto non è estraneo all'economia del drama, pur avendo subito delle trasformazioni profonde: Ἐπειδὴ



τοίνυν τρέχων ὁ λόγος τὸ δεύτερον κατέλαβε καταπέτασμα, ἐν ᾧ ξένης ὑποδείκνυται ἑδοῦ τὸ ἵχνος, ἀφανοῦς (*sic*, prob. ἀφανῶς) καινοτομεῖ τὰς πορείας ἢ τρίβος· τῆς δευτέρας ἀνοίγεται σκηνῆς τὰ προπύλαια· οὕτως ἀναφαίνεται τὰ ἀπρόσιτα, *ecc: Poichè il processo del ragionamento ha raggiunto il secondo velo, in cui si mostrano solo le tracce di una via mirabile, invisibilmente questa via rinnova il suo corso; si schiude il vestibolo del secondo tabernacolo, così si manifestano i misteri inaccessibili.*

La parola καταπέτασμα significa *velamen*, e indicava quel velo che separava il *Sancta sanctorum* del tempio dal recinto precedente. Nell' epistola agli Ebrei si trova però detto *de coelo, vera Dei sede*. Δεύτερον καταπέτασμα sarebbe qui perciò la *seconda sede* di Dio, cioè *il seno di Maria*. Lo stesso significato avrebbe su per giù anche la δευτέρα σκηνή di cui si fa menzione nello stesso periodo, cioè: *il secondo tabernacolo*. Come si vede, questa interpretazione è un po' stiracchiata, nè tra i Padri si trovano facilmente esempi delle stesse parole usate nel senso indicato. Si aggiunga che questo esordio di una *seconda* parte converrebbe meglio ad un discorso in cui nella prima parte si fosse già almeno accennato alla *prima sede*, al *primo tabernacolo* del Verbo, *al seno del Padre*: tanto più che l'esordio conclude, che è lo stesso Dio « προελθὼν ἐκ τῆς μείζονος καὶ τελειοτέρας σκηνῆς » che ora nasce da una donna. Questo esordio che sta tanto a disagio a questo posto, fa piuttosto supporre che il compilatore dell'omelia avesse sotto gli occhi il passo di un comento oratorio di un drama sacro, accennante al passaggio da una prima ad una seconda parte del drama e invitante ad assistere devotamente allo spettacolo (1), ed abbia con leggere modificazioni, trasportato le parole dal significato materiale ad una riposta significazione spirituale.

Potrebbero essere una conferma di ciò le tracce di tratti poetici che si trovano qua e là nei due capitoli e specialmente nel VII, sul-

---

(1) Καταθαβρήσωμεν, εἰ δοκεῖ, τοῦ ἡγιασμένου τῆς δευτέρας σκηνῆς τόπου, λυθέντος τοῦ νεκροῦ ὑποδήματος τοῦ συμπεποδισμένου τρόπου. C. VI Om. di PROCLO.

l'interpretazione da assegnare al testo di Matteo « Πρὶν ἢ συνελθεῖν αὐτούς, εὗρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου » (I, 18).

Questi frammenti poetici sia per l'intonazione, sia per l'identità della forma di strofe che si ripete per più volte, hanno tutta l'aria di cori da cantarsi come intermezzo tra due scene:

Μηδὲ τὴν εὐαγγελικὴν γινῶσιν  
 εἰς τὴν σωματικὴν ἀναγάγωμεν μίξιν·  
 μη<δὲ> τὴν μυστικὴν ἐξήγησιν  
 εἰς τὴν γαμικὴν ἀπολάβωμεν σύναψιν·  
 τί ζητοῦμεν φύσεως ἀκολουθίαν  
 εἰς τὴν ὑπὲρ φύσιν οἰκονομίαν;

Dall'argomento di questi frammenti poetici (la interpretazione del citato testo di Matteo) si arguisce facilmente che questi cori dovevano appartenere ad un drama egualmente εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, e il loro posto doveva essere immediatamente prima della scena tra Giuseppe e Maria quando Giuseppe la trova gravida, giusta il citato testo di Matteo « εὗρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου » e perciò dopo la scena dell'annunzio e il dialogo tra Maria e l'Angelo.

*d. — I Dialoghi (VIII-XI).*

In questi quattro capitoli i codici sono tutti conformi, meno poche varianti di forma dovute a diversità di trascrizione o a correzioni di parole. Il tratto è intieramente in forma poetica facilmente ricostruibile con l'aiuto delle rime, meno un breve commento dovuto all'omeliaste nel c. VIII. Il contenuto comprende due parti: 1<sup>a</sup> dubbi di Giuseppe, soliloquio (VIII), dialogo tra Maria e Giuseppe (IX), ravvedimento di Giuseppe (X); — 2<sup>a</sup> dialogo tra Maria e l'Angelo. Come si è già osservato, qui il compilatore invertì l'ordine delle parti e diede il secondo posto al dialogo tra Maria e l'Angelo che nel drama originale doveva logicamente precedere.

Occorre osservare che il dialogo tra Maria e l'Angelo non comincia col saluto: d'altra parte il dialogo è integro nel suo principio, come lo dimostra la lettera A del primo verso, giusta le leggi dell'acrostico alfabetico. Pare quindi che nel drama originale il saluto venisse dato prima del dialogo con le parole stesse dell'Evangelo. È ciò che si osserva anche in altre omelie drammatiche εἰς τὸν Εὐαγ-

γελισμόν, e specialmente in una delle più antiche, quella di Esichio di Gerusalemme. La scena nel primitivo drama si potrebbe quindi ricostruire così: dopo l'esordio, secondo la redazione di *Vat.*, *O* e *R*, si entra subito nel tema con le parole: *τοιγαροὺν ὁρτίως τοῦ εὐαγγελιστοῦ ἠκούσαμεν λέγοντος*; e qui invece del testo *Πρὶν ἢ* etc. di Matteo, segue la narrazione di Luca (I, 26): *Ἐν δὲ τῷ μηνὶ* etc. sino al passo: *Πῶς ἔσται μοι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω*; a cui segue immediatamente il dialogo. Questo è stato riprodotto nella sua forma originale sino alla lettera M: poi d'un tratto s'interrompe, e l'Angelo continua tenendo a Maria un lungo discorso intessuto di antitesi e di osservazioni teologiche. La legge dell'acrostico alfabetico e la forma simmetrica del dialogo (1) conservate sino alla detta lettera, ci danno la certezza che il dialogo doveva nel drama originale continuare uguale sino alla lettera Ω, nello stesso modo come vediamo in dialoghi somiglianti, p. e. in quello dell'omelia di Germano di Costantinopoli. Si comprende poi facilmente il motivo per cui il compilatore ha troncato il dialogo in quel punto, omettendone tutta la seconda parte. È chiaro che l'argomento precipuo della riduzione omiletica non è l'Annunciazione, ma la *verginità* di Maria anche *post partum*, e che il fulcro dell'argomentazione è il significato da assegnare al passo equivoco di Matteo già citato: « *Πρὶν ἢ συνελθεῖν αὐτοὺς εὗρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου* — *prima che convenissero fu trovata gravida di Spirito Santo* ». L'omeliaste sostiene che il verbo *συνελθεῖν* non deve interpretarsi nel senso di riunione fisica coniugale, ma nel senso di riunione spirituale, cioè, prima che Giuseppe conoscesse il mistero avvenuto in Maria, si accorse che era gravida. In altri termini, Giuseppe non era preavvisato, e perciò lo stato della moglie lo mise nel dubbio e nella costernazione. E perciò l'omeliaste si ferma così a lungo nel descrivere questo stato di animo di Giuseppe, riproducendo tutto il dialogo tra Maria e Giuseppe dell'antico drama che aveva sotto gli occhi. Ma dal punto di vista del suo argomento, il dialogo tra Maria e l'Angelo non era utilizzabile per l'omeliaste,

---

(1) A ciascun personaggio è assegnato un distico o una strofetta per volta.

e perciò pur di arricchirne la sua compilazione, ricorse ad un nesso artificioso. Mise avanti il concetto che alla fin dei conti Giuseppe era degno di scusa, poichè la stessa Maria aveva fortemente dubitato: per darne la prova, fece seguire il dialogo di lei con l'Angelo. Ma la seconda parte del dialogo, che doveva contenere l'accettazione di Maria e il compimento del mistero, metteva il compilatore in contraddizione con se stesso, avendo egli affermato che Maria aveva dubitato quando già « αὐτὴ τὸν Θεὸν Λόγον ἐβάσταξε », e supposeva quindi il dialogo come posteriore all'accettazione stessa e al compimento del mistero. Da ciò la soppressione di tutta la seconda parte del dialogo.

Quanto abbiamo detto proverebbe due cose:

1) che i due dialoghi appartengono ad un componimento anteriore, cioè ad un drama sacro che venne utilizzato largamente dal compilatore dell'omelia;

2) che la redazione che ci presenta VR è anteriore alle altre, le quali perciò non sarebbero che delle abbreviazioni dello stesso VR. Infatti noi troviamo soltanto in VR il c. VII, in cui si pone in discussione il passo di Matteo che dà l'intonazione generale all'omelia, e ci spiega il perchè della trasposizione dei due dialoghi e dell'interruzione del secondo di essi. Il compilatore di R-O, da cui deriva Vat., volendo trarre da VR un'omelia dal titolo speciale εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, vi soppresse quanto era estraneo al suo argomento, ma lasciò tutto il resto così come stava.

e. — *Il discorso dell'Angelo (XI-XII).*

Il discorso dell'Angelo, che segue al dialogo, dalle parole: Μὴ γὰρ τῆς θνητῆς περιβαλλόμενος φύσεως τὸ ἔνδυμα, sino alla fine del c. XI non è che una serie di antitesi in forma d'interrogazioni, precedute in ogni distico da « μὴ γάρ » e affermantì la divinità di Gesù; p. e.

Μὴ γὰρ τὴν εἰκόνα λαμβάνων τῆς ἀνθρωπότητος,  
τὴν ἀξίαν ἐλαττοῖ τῆς Θεότητος;  
Μὴ γὰρ τοῦ ὑψίστου Πατρὸς χωρίζεται,  
ἐὰν ὑπὸ σοῦ τῆς μητρὸς βαστάζεται; ecc.

Nel seguente c. XII invece l'Angelo entra quasi per incidente



a parlare di Zaccaria, dell'annunzio dato anche a lui della nascita di Giovanni, dei suoi dubbi, e qui si ferma lungamente a narrare il meraviglioso concepimento di Elisabetta e canta le lodi del Battista:

Ἐκείνη ἡ χελιδὼν εὐαγγελίζεται τὸ ἔαρ τῶν ψυχῶν,  
κηρύξει γὰρ ὁ ἐπίγειος ἄγγελος τὸν οὐράνιον Θεόν.

La forma poetica è costante in tutto il tratto, meno qualche periodo qua e là in cui la ricostruzione è impossibile per le alterazioni subite dal testo nel rimaneggiamento.

L'insistenza con cui il tema si ferma sul Battista, fa supporre che questo tratto appartenesse allo stesso componimento drammatico da cui l'omeliaste trasse l'inno alla verginità, in cui come si è visto si celebravano ugualmente le lodi del Battista. Certo tale discorso non potea far parte del precedente dialogo, nè del componimento drammatico da cui l'omeliaste lo riprodusse, poichè il dialogo, come si è detto, dovea chiudersi nel giro del doppio acrostico e probabilmente era seguito dai cori sui dubbi di Giuseppe, dei quali abbiamo già parlato, seguiti alla loro volta dal dialogo tra Giuseppe e Maria. Anche questo dialogo è compreso nel giro dell'acrostico alfabetico, però semplice e perciò più breve. Il dialogo è completo e perfettamente simmetrico. Il c. X che tien dietro al dialogo, insiste sul concetto che Giuseppe dubitava, perchè non *conosceva*, e quando conobbe credette:

Ἔως οὗ ἔτεκεν ἡ Παρθένος τὸν Κύριον,  
οὐκ ἐγίνωσκε τὸ τῆς οἰκονομίας μυστήριον (1).

E allora adorò come *agnella santa* colei cui prima avea insultato chiamando *donna pubblica impazzita*:

Ἦν ἐκάλεσε δημοσίαν μαινάδα,  
παρεκάλεσεν ὡς ἁγίαν ἀμνάδα.

L'argomento così tornava sempre ad illustrare il passo di Matteo, su cui si appoggiavano quelli che negavano la verginità di Maria

---

(1) Questi due versi sarebbero il commento all'altro passo di S. Matteo I, 28, sul quale pure si appoggiavano quelli che negavano la verginità di Maria *post partum*: «Καὶ οὐκ ἐγίνωσκεν αὐτήν, ἕως οὗ ἔτεκεν τὸν υἱὸν αὐτῆς τὸν πρωτότοκον ».

*post partum*. La forma poetica è ben conservata sino alla fine del capitolo, in modo da non far sorgere alcun dubbio che anche questo, sia per la forma, sia per l'intimo nesso col dialogo stesso, facesse parte di un drama antico.

Negli ultimi versi, come si è accennato, si vuole scusare il dubbio di Giuseppe con la difficoltà che presentava la comprensione del mistero di cui era testimonio, *tanto incomprensibile*, aggiunge il poeta, *che la stessa Vergine, pur portando nel suo seno il Verbo, era dubbiosa ancora della parola dell'Angelo; aveva in sè il tesoro della vita e andava ancora pensando che cosa volesse dire quel saluto*.

A queste parole in tutti i codici, come si è osservato, tien dietro il dialogo con l'Angelo, che noi abbiamo trasportato prima del contrasto tra Maria e Giuseppe. Parrebbe a prima vista, che il nesso tra le parole riportate e la scena dell'annunzio sia esatto, e che perciò l'ordine mantenuto nei codici sia giusto; a meno che non si voglia supporre, che gli ultimi quattro versi del c. X non siano stati aggiunti dall'omeliaste per rendere naturale il passaggio al dialogo di Maria e l'Angelo. Ma a parte che la forma poetica del passo esclude l'opera dell'omeliaste, basta porre attenzione alle parole citate per vedere subito che esse non poteano precedere la scena dell'annunziazione a cui appartiene il testo Πῶς ἔσται, e che si suppone già avvenuta; ma che invece preludiano ad una nuova scena in cui Maria avrà ulteriori esortazioni, che possano cancellare in lei ogni rimasuglio di dubbio. E questa scena non può essere altra che quella in cui la voce di Dio parla a Maria e che trovasi dopo.

*f. — La voce di Dio (XIII-XIV).*

Infatti i versi che precedono il discorso della voce di Dio contengono lo stesso concetto degli ultimi del c. X:

Τῷ μὲν λόγῳ τοῦ ἀγγέλου ἐτειχίζετο,  
τὸν δὲ τόκον τοῦ Δεσπότης διελογίζετο.  
καὶ τῇ μὲν βεβαιώσει τοῦ Γαβριὴλ ὠχυροῦτο,  
τὴν δὲ σύλληψιν τοῦ Ἐμμανουὴλ διανοεῖτο.

Da questo punto sino alla fine dell'omelia, *R* ed *O* non sono più conformi a *Vat.*, ma invece a *VR* e contengono con *VR* una

redazione più estesa; mentre *Vat.* riduce a brevi tratti il discorso della voce di Dio e chiude subito con la *doxologia*. Una variante che mette imbarazzo è quella di *Vat.* il quale mette in bocca ad un angelo, il discorso che negli altri codici è concordemente fatto pronunciare dalla voce di Dio. Se *Vat.* deriva da *R-O*, e per loro tramite da *VR*, perchè questa variante? D'altra parte non sarebbe intieramente infondata la supposizione che nell'antico drama fosse proprio un angelo a tenere questo secondo discorso a Maria: gli ultimi versi del c. X in cui si predispone l'animo ad un nuovo dialogo con l'angelo, tanto da permettere all'omeliaste d'innestarvi il dialogo *Πῶς ἔστειλε*, ecc. ne fornirebbero una prova importante.

Ma l'accettazione della variante del *Vat.* come lezione dell'originale porterebbe in se stessa delle gravi difficoltà, e prima di tutto, siccome nello stesso *Vat.* manca quasi tutto il c. XIV, cioè una buona metà del discorso della voce di Dio, bisognerebbe concludere che questa parte provenga da una fonte diversa dal resto del discorso che trovasi anche nel *Vat.*, ipotesi a cui si oppone oltre la continuità del pensiero e l'unità del contenuto, anche la forma poetica uguale e costante nell'una e nell'altra parte.

La soluzione più probabile è dunque che la variante del *Vat.* sia un'alterazione voluta dal copista abbreviatore (1).

g. — *Concilio infernale (XV-XVI).*

Gli ultimi quattro versi del discorso della Voce di Dio preparano il passaggio alla scena del concilio infernale e al discorso del diavolo che ha subito luogo, dopo pochi versi descrittivi. Il lungo discorso, o dialogo che sia, tra vari demoni, si prolunga a tutto il c. XVI, mantenendo costante la forma poetica rimata sino alla fine. In una lunga serie d'antitesi il diavolo, suo malgrado, tesse l'elogio di Maria forte e invincibile paragonandola ad Eva debole e vinta.

A questo punto il compilatore interruppe il suo lavoro di raffazzonamento e chiuse l'omelia con un ultimo tratto (c. XVII), in

---

(1) Può anche darsi che il compilatore di *Vat.* avesse conosciuto qualche redazione del drama primitivo in cui per ovviare a difficoltà sceniche, la scena della *voce di Dio* si fosse trasformata in una seconda apparizione dell'angelo.

cui intesse una serie di elogi a Maria, traendoli da altre omelie (1). Ma il drama non poteva certo finire così, e la scena del concilio diabolico doveva probabilmente preludere ad un ulteriore svolgimento drammatico della storia evangelica.

### § 5. — Fonti delle diverse redazioni.

Tutta la seconda parte dell'omelia (XIII-XVI) non potè essere compilata sullo stesso drama da cui l'omeliaste trasse i due dialoghi: le contradizioni di contenuto già osservate l'escludono completamente. Da ciò possiamo dunque concludere, che l'omeliaste nel suo lavoro di riduzione dovette servirsi di almeno *due* componimenti drammatico-poetici e dei loro comenti oratori. Al primo di questi due drammi sacri appartenerebbero i due dialoghi e il soliloquio di Giuseppe, al secondo il discorso dell'Angelo, quello della voce di Dio e il concilio dei demoni.

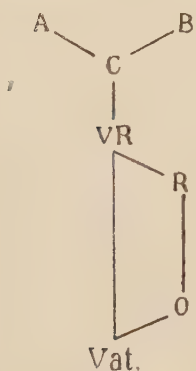
Una seconda conclusione, non meno probabile, si è che *VR* rappresenti una copia, con qualche aggiunta, della redazione prima e gli altri codici non contengano che delle abbreviazioni posteriori. La seconda esortazione poetica dell'esordio, che trovasi soltanto in *VR*, l'affinità dell'inno alla verginità col discorso dell'Angelo, il motivo sufficiente per spiegare la trasposizione dei due dialoghi e l'interruzione del secondo, che si può ricavare solo da *VR* e non dagli altri, la scena del concilio infernale, annunciata negli ultimi versi della scena precedente da una strofa che trovasi anche in *Vat.*, mentre poi questi omette la scena stessa, tutto ciò ci persuade che la fonte di *VR* abbia conosciuto i drammi originali, su cui redasse la sua omelia. Anche la maggiore antichità del codice suffragherebbe questa opinione. Tra i due codici *R* ed *O*, *R* è molto più vicino

---

(1) Quest'ultimo capitolo, come si è osservato, è un'aggiunzione dovuta non all'omeliaste primitivo, ma ad uno dei tanti raffazzonatori per le mani dei quali passò l'omelia.



a *VR* per minor numero di varianti di parole, mentre *O* presenta, oltre quasi tutte le varianti di *R*, anche altre varianti proprie, e di più delle piccole lacune specialmente nei capi XV e XVI: da ciò possiamo argomentare che *O* derivi da *R* e non viceversa. La ragione delle abbreviazioni di *R*, la soppressione cioè di parte dell'esordio, dell'inno alla verginità e dei commenti, dei due cc. VI-VII, in cui si metteva in campo la questione della verginità *post partum*, è da ricercarsi nel fatto che il compilatore di *R* intendeva



trarre dall' Ἐγκώμιον soltanto un'omelia εἰς τὸν Ἐθαγγελισμὸν, e tralasciò quindi quelle parti che a suo giudizio non si confacevano al suo tema. Ugualmente per lo stesso motivo *Vat.* credette opportuno di sopprimere altre scene, come il concilio dei demoni, ecc. nella sua redazione che sembra fatta su *O*, a giudicarne da molte varianti comuni. Sembra però che *Vat.* abbia conosciuto anche *VR*, perchè in molti casi rigetta le varianti di *O* per accettare invece la forma primitiva di *VR*. Possiamo quindi ridurre allo schema

apposto qui a lato la derivazione dei codici, segnando con A e B le fonti drammatiche da cui proviene l'omelia, e C la prima redazione da cui *VR* deriva.

## § 6. — La seconda trilogia.

Le nuove scene che ci presenta questa omelia, provano che i drammi sull'Annunciazione e la Natività non si fermarono al breve e semplice schema, da noi formulato sulle omelie precedenti. Il concilio dei demoni con cui chiude l'omelia, non solo non accenna in nessun modo a chiudere ugualmente il drama, ma al contrario inaugura tutta una nuova serie di scene che vengono annunziate: l'intervento di Erode e dei Giudei nella lotta contro il Cristo. Ciò fa logicamente supporre, che il drama dovea contenere anche le scene della strage degl'Innocenti e della fuga in Egitto, completando così il ciclo drammatico dell'infanzia di Gesù, e racchiudendolo

tutto in una trilogia, parallela all'altra trilogia che racchiudeva gli avvenimenti della vita pubblica di Gesù. Non è difficile ricostruirne lo schema :

I. — *Nazaret* :

- α Scena dei profeti.
- β Dio manda Gabriele.
- γ L'annuncio — Dialogo di Gabriele con la Vergine.
- δ Dubbi di Giuseppe.
- ε Contrasto tra Maria e Giuseppe.
- ζ La Voce di Dio.
- η Concilio dei Demoni.

II. — *La grotta di Betleem* :

- α Viaggio a Betleem.
- β La Natività. — Scena dell'ostetrica.
- γ L'inno degli Angeli.
- δ L'adorazione dei pastori.
- ε L'adorazione dei Magi.
- ζ Le furie del demonio (?).

III. — *La fuga in Egitto* :

- α I Magi ed Erode.
- β La strage degl'Innocenti.
- γ Visione di Giuseppe.
- δ Viaggio in Egitto.

I numerosi frammenti raccolti qua e là, sui quali abbiamo potuto ricostruire le linee principali di tutto questo ciclo drammatico cristiano-bizantino, ci autorizzano così ad affermare, che i drammi di detto ciclo erano legati gli uni agli altri, non solo dalla persona del Cristo, ma ancora da un concetto unico che si ritrova in fondo a tutti, e che si rivela nella sua piena luce nella conclusione : *la lotta tra il Cristo e il demonio, col trionfo del primo*. È per nascondersi al diavolo che il Cristo si incarna nel seno di una vergine; ma il diavolo se ne accorge, raduna un concilio di angeli

decaduti e dichiara la guerra: il Cristo nasce, e il diavolo per opera di Erode tenta di sopprimerlo, ma Cristo sfugge alla morte e si nasconde. I sospetti del diavolo si assopiscono per risvegliarsi al battesimo di Gesù: la lotta si riaccende, le tentazioni più lusinghiere sono messe in opera, e quando anche questo tentativo è fallito, Satana ricorre alle ultime violenze. I Giudei, strumento del diavolo, crocifiggono Gesù, e l'Orco prepara le catene per legarlo: ma alla violenza Gesù risponde colla violenza, abbatte le porte dell'Inferno, strappa alla morte le sue vittime, incatena il diavolo, ed apre all'uomo il paradiso.

Alla luce di questa rigorosa unità di concetto, il ciclo drammatico-sacro bizantino ci si rivela di una grandiosità non indegna dell'antico genio greco: ma nei particolari della scena, la vigoria drammatica si disperde nelle quisquiglie teologiche, nelle preziosità delle antitesi e nella sonora vacuità delle frasi, che sgorzano e pullulano come da fonte inesauribile, sminuzzando i concetti in mille guise, ripetendosi con piccole variazioni sino alla sazietà, affaticando implacabilmente l'anima e addormentando il pensiero come sotto l'azione di un potente narcotico.

---

## CAPITOLO VI.

### Fonti del drama sacro bizantino.

#### § 1. — Gli apocrifi del Nuovo Testamento.

Nelle grandi letterature antiche, i miti religiosi e il periodo eroico della storia hanno, quasi esclusivamente, fornito agli autori drammatici il soggetto e la tela dei loro drammi. Dalle leggende misteriose che avvolgono di ombre mitiche le remote origini di tutte le religioni e civiltà antiche, essi attinsero largamente, dando così alle loro opere il carattere di una rievocazione religiosa, e lasciando ai loro personaggi, uomini e semidei, le passioni e le caratteristiche più che umane, con cui li avea tramandati ad essi la leggenda eroica dei rapsodi, o l'inno sacro dei poeti.

Anche il drama sacro cristiano seguì nelle sue origini e nel suo sviluppo una via parallela.

Il Vangelo offriva certamente soggetti e situazioni drammatiche: ma i particolari minuziosi, ora eroici ed ora idilliaci di cui ha bisogno la tela del drama, vennero forniti, più che dal Vangelo stesso, dalla leggenda che si formò ben presto attorno alla figura di Gesù e dei suoi, prendendo spesso a prestito episodi di antiche storie pagane e di vecchie fiabe.

È in questa letteratura cristiana in gran parte leggendaria, che oggi va sotto il nome di *Vangeli ed Atti apocrifi*, che il nuovo drama sacro trovò di che alimentare il dialogo e l'azione. Anche qui dunque, come nelle letterature antiche, il romanzo eroico e la leggenda precedono e preparano il drama. Abbiamo già visto a proposito delle omelie Eusebiane, come una buona parte della trilogia, e cioè tutta la scena che ha luogo nel regno dell'Ade e poi quella del trionfo finale di Gesù, derivano direttamente dal cosiddetto



*Vangelo di Nicodemo*, ossia *Atti di Pilato*; e abbiamo osservato come la derivazione non sia soltanto esteriore, mera derivazione di forma, ma che invece proprio l'intimo concetto dell'apocrifo è stato trasportato nel drama e accomodato all'economia generale di esso.

Fermiamoci ora ad osservare in qual modo l'autore del drama ha usato del testo dell'apocrifo, per dare all'azione una forma più complessa e al dialogo un vero movimento drammatico.

Tutto l'esordio narrativo del Vangelo (c. I e parte del II) è tralasciato, ma il dialogo profetico, che in questo è appena accennato, diventa nel drama una lunga scena vigorosa. Nel Vangelo Isaia e Simeone recitano un versetto ciascuno, quindi entra Giovanni Battista “ ἀπὸ τῆς ἐρήμου ἄσκητής „ che dichiara l'esser suo e annunzia prossima la venuta del Redentore. Invece, con ottimo accorgimento il drama inizia la scena con l'arrivo di Giovanni attorno a cui si affollano i profeti ansiosi di sapere, e Giovanni dice l'esser suo e quindi invita i profeti a ripetere i loro vaticini sul Redentore. E allora si succedono David, Isaia, Geremia, chiamati a nome, quindi altri dodici profeti indicati solamente con la didascalia “ καὶ ἄλλος „ e queste dodici profezie sono rappresentate da versetti tratti uno da Osea, uno da Zaccaria, uno da Michea, due da Geremia, tre da Isaia, quattro dai Salmi. È tutta la vita di Gesù che viene rapidamente rievocata in questa scena piena di gravità e ricca di contenuto simbolico e narrativo.

Nel Vangelo segue il dialogo tra Satana e l'Orco (c. IV), che risulta di sole sei battute alternate tre a tre, e si suppone accaduto nell'istante che precede immediatamente l'arrivo di Gesù, quando perciò la Passione è un fatto compiuto.

Da questo breve capitolo, l'autore del drama ne ha tratto due lunghe scene: la prima segue immediatamente il dialogo dei profeti, e non ha di comune coll'apocrifo che la situazione, infatti il contenuto del dialogo tra il diavolo e l'Orco non ha che qualche raro riscontro con quello dell'apocrifo stesso. Dopo questo dialogo il diavolo va via dalla scena per sollecitare i Giudei a disfarsi di Gesù, e il drama continua con le scene del tradimento di Giuda e del Getsemani. Quindi ricomincia il dialogo tra il diavolo e l'Orco,

e questa seconda parte riproduce, ma più ampliato e più movimentato, il dialogo dell'apocrifo. Eccone per saggio il tratto in cui l'Orco narra la risurrezione di Lazaro :

Vangelo di Nicodemo, c. IV.

Ἐγὼ δὲ πρὸ ὀλίγου κατέπιόν  
τινα νεκρὸν ὀνόματι Λάζαρον, καὶ  
μετ' ὀλίγον τις ἐκ τῶν ζώντων δια-  
λόγου μόνου βίᾳ ἐκ τῶν ἐγκάτων  
μου τοῦτον ἀνέσπασεν..... Πάντας  
γὰρ οὕς ἀπ' αἰῶνος κατέπιον, ἰδοὺ  
ταρассομένους κατανοῶ, καὶ ἀλγῶ  
τὴν κοιλίαν μου· καὶ σημεῖον οὐκ  
ἀγαθόν μοι δοκεῖ ὁ προαναρπασθεὶς  
Λάζαρος ἀπ' ἐμοῦ· οὐ γὰρ ὡς νεκρός,  
ἀλλ' ὡς ἀετὸς ἀπ' ἐμοῦ ἐξεπέτασεν·  
οὕτω γὰρ συντόμως ἡ γῆ αὐτὸν  
ἔξω ἔρριψε (1).

Om. Euseb. XV.

Ἐκεῖνός ἐστιν ὅστις τότε τὸν Λά-  
ζαρον ἤρπασεν;.... Ἐκεῖνος μέγας  
ἐστίν, ἐκεῖνου τότε ἡ φωνὴ κατε-  
πτόησέν με, καὶ παρέλυσέν μου τὴν  
δύναμιν· τὴν φωνὴν αὐτοῦ ἐνέγκαι  
οὐκ ἠδυνήθην, καὶ αὐτὸν ἐπαγ-  
γέλλεις μοι ἐνταῦθα κλεῖσαι; Μὴ  
γένοιτο... ἐὰν ἐκεῖνος ἔλθῃ ὧδε, καὶ  
οὕς ἔχω ἐνταῦθα ἐκβάλλει. Ἐγώ,  
ἀδελφέ, τότε λοιπὸν κατέσηψα τὸ  
σῶμα τοῦ Λαζάρου, ἐν τέσσαρσιν  
ἡμέραις ἔχων αὐτὸν ἐν ἀσφαλείᾳ.  
Ἦδη ἤρξατο ὄζειν, ἤρξατο παρα-  
λύεσθαι τὰ ἄρθρα τῶν μελῶν αὐτοῦ,  
κατεκυρίευσα αὐτοῦ παντελῶς· καὶ  
ὅταν ἦλθεν ἐκεῖνος εἰς τὴν θύραν  
μου, καὶ ἐφώνησεν αὐτόν, Δεῦρο ἔξω,  
καὶ οὗτος διασαπείς Λάζαρος, οὕτως  
ἐξεπήδησεν ἐκ τοῦ κόλπου μου, ὡς  
λέων ἐκ σπηλαίου εἰς θήραν ἐπει-  
γόμενος, ὡς ἀετὸς ἐξήλατο, πᾶσαν  
ἀσθενείαν ἀποθέμενος ἐν ῥοπῇ ὀφ-  
θαλμοῦ· ἐκεῖνον ἐνταῦθα κατακλεῖ-  
σαι οὐ δύναμαι (2).

Alla fine di questo dialogo, che si prolunga per ben sedici battute e che, specialmente in ultimo, è molto vivace, il diavolo va via da capo per assicurarsi se i giudei abbiano seguito i suoi

(1) TISCHENDORF, *Evang. Apocr.* pag. 327.

(2) MIGNE, *P. G.* LXXXVI. col. 389. — Vedi sopra pag. 93.

consigli e così dà luogo alla scena della morte e della sepoltura di Gesù. Quando la scena torna nell'inferno, il diavolo irrompe precipitosamente in preda al terrore, annunciando che Gesù si avanza da trionfatore con le schiere degli Angeli. Qui ha luogo un terzo dialogo tra il diavolo e l'Orco, dialogo di poche battute, ma vivacissimo, e che termina con le parole piene di atroci insulti con cui l'Orco scaccia il diavolo, invano invocante aiuto. Per tutto il resto dell'azione il dramaturgo, al contrario di ciò che ha fatto sin qui, invece di amplificare, riassume i cap. V-X dell'apocrifo. A far ciò dovette esser mosso dal bisogno di rendere più efficace la scena finale del drama, concentrandola e tagliando fuori tutta la parte narrativa, tutte le lungaggini inutili e tutti i particolari superflui in cui s'indugia il Vangelo.

Abbiamo ugualmente notato la stretta dipendenza tra i dialoghi dell'Annunciazione contenuti nelle due omelie, la pseudo-crisostomiana e l'altra attribuita a S. Germano, con il *Protevangelium Jacobi*; e anche qui la derivazione è evidente ed evidente il genere del lavoro fatto sull'apocrifo, cioè amplificazione della parte dialogica e riduzione a dialogo della parte narrativa, utilizzando anche altre fonti oratorie e indipendenti dall'apocrifo.

E qui è opportuno osservare come le date della composizione di questi due apocrifi, ci sono di grande aiuto nel fissare l'epoca dello sviluppo delle omelie drammatiche. Il Vangelo di Nicodemo infatti, non è anteriore alla fine del sec. IV o al principio del sec. V; e il Protevangelo di Giacomo, se pure risale alla fine del sec. II, non diventa noto generalmente che verso il V secolo, poichè solo allora se ne trovano tracce abbondanti nella letteratura omiletica (1). Dalla seconda metà del sec. V comincia dunque questa lenta elaborazione drammatica, in cui le leggende degli apocrifi passano nelle omelie, e dalle omelie nel drama, seguendo poi nei secoli VI e VII il processo evolutivo che abbiamo indicato. Si può dire senza esagerazione, che dagli apocrifi abbia tratto l'ispirazione tutto il ciclo drammatico del Nuovo Testamento: dalla scena dell'Annunciazione a quella della Natività con l'episodio dell'ostetrica;

---

(1) Vedi: AMANN, op. cit. cap. III: *Histoire du livre*, p. 61 e segg.

dalla fuga in Egitto e la strage degl'Innocenti, all'infanzia di Gesù e la disputa coi dottori; dalla passione e la discesa all'Inferno con la liberazione dei patriarchi, all'ingresso nel paradiso con le scene del buon ladrone e di Enoc ed Elia, non vi è quasi drama o rappresentazione sacra di tali argomenti, che in tutte le letterature sia quella bizantina, sia, come vedremo, nelle altre letterature di occidente, non riproduca attraverso mille variazioni ed aggiunzioni, gli episodi creati dalla feconda fantasia degli apocrifi.

## § 2. — La *sougîthâ* siriana.

Abbiamo già accennato alla formazione nella letteratura siriana di un genere poetico che ha molta somiglianza con l'omelia drammatica bizantina: la *sougîthâ*. Questa rassomiglianza però, non si limita solo al fatto che nella *sougîthâ* troviamo già quella fusione dell'inno e dell'omelia, che avvenne in seguito anche nella letteratura bizantina, ma si estende anche agli argomenti e allo sviluppo del dialogo. Pur riconoscendo come punto di partenza gli apocrifi, non si può negare che la parte dialogica delle omelie drammatiche si è ispirata sulle omelie siriane, riproducendone l'atteggiamento e qualcuno dei caratteri.

È di là che derivano le amplificazioni mistiche e dottrinali; le disquisizioni teologiche sono messe in bocca all'Angelo e a Maria, uscendo così dai confini della narrazione semplice e umana degli apocrifi, e alterandone sensibilmente il tipo dei personaggi.

Scegliamo tra le omelie siriane una delle più note, quella sull'Annunciazione, attribuita a S. Efrem, accolta tra le lezioni del breviario dei Maroniti. Precedono dieci strofe in cui si narra come Iddio volendo salvare il genere umano « *vocavit ex ordinibus coelestibus angelum, eumque in terram misit, ut nuntium afferret Virgini purissimae* » (1).

Quindi segue il dialogo tra l'Angelo e la Vergine. Ecco i tratti

---

(1) La traduzione latina dell'omelia è quella dell'edizione di S. Efrem del LAMY — Probabilmente però autore di questa omelia è Narses. Vedi DUVAL, *Litt. syr.* pag. 24.



più importanti di questo dialogo, da cui si potrà rilevare la stretta corrispondenza di contenuto, che vi è tra l'omelia siriana e le omelie drammatiche sull'Annunciazione, di cui abbiamo parlato :

Strofe 11. Angelus. — *Pax tecum, Mater Domini, benedicta tu, o puella, et benedictus fructus qui in te est.*

12. Maria. — *Quis es, domine? et quid est hoc quod loqueris? Procul est a me quod dicis; quoniam sit vis tui sermonis nescio.*

13. Ang. — *Mulierum benedictissima, placuit Altissimo ut in te habitaret, ne timeas: gratia in te se inclinavit ut misericordias super mundum effunderet.*

. . . . .  
18. Mar. — *Timeo, domine, tibi assentire, nam mater mea Heva, assentiendo serpenti amice loquenti, a gloria excidit.*

19. Ang. — *Iste suis promissis decepit matrem tuam Hevam, at ego non te decipio, quia a Deo verace missus sum.*

20. Mar. — *Res quam dicis valde difficilis est; ne me reprehendas, quia e virgine filius non apparet, neque e fructu suo virgo efficitur dea.*

21. Ang. — *Constitutum huc locum indixit mihi Pater, ut afferrem tibi salutationem et nuntium: Filium scilicet ejus ex utero tuo oriturum. Contra hoc nihil objicias.*

22. Mar. — *Occursus tuus et adventus tuus placerent, nisi natura mea commoveretur et anxiam me redderet, quomodo fructus dari possit in virgine.*

23. Ang. — *Commoventur agmina coelestia verbo ejus, et ubi jussit, nihil amplius objiciunt; tu autem quomodo non times perscrutari quod Pater voluit?*

. . . . .  
29. Ang. — *Hodie spes Adamo facta est, . . . accipe verba mea cum gratiarum actione.*

30. Mar. — *Haec quae mihi hodie locutus es, stupore et admiratione me perculserunt. Timeo, domine, praebere tibi assensum, ne fraus adsit in verbis tuis.*

. . . . .

33. Ang. — *Ad te veniet, ne timeas, in sinu tuo habitabit, ne perscruteris, plena gratia, gloriam celebra illius cui placuit in te apparere.*
34. Mar. — *Domine, virum non cognosco et congressum ignoro. Quomodo fieri potest quod dixisti, ut absque copula nascatur filius?*
35. Ang. — *A Patre missus sum, nuntium allaturus, suo eum amore coactum esse ut Filius ejus in utero tuo habitaret et Spiritus Sanctus tibi obumbraret.*
36. Mar. — *Igitur, angele, non resisto: si Spiritus Sanctus vult ad me venire, liceat ei, ancilla ejus sum. Fiat mihi, domine, secundum verbum tuum.*
- . . . . .
40. Mar. — *Valde me nunc commovisti. Si flamma (Dominus) est, ut dicis, quomodo fiet ut sinus meus non laedatur a flamma inhabitante?*
- . . . . .
44. Mar. — *Explica mihi, si nosti, quando vult ad me venire?*
45. Ang. — *Voluit, venit, et in te jam inhabitat; non sensisti eum ut nullam patereris commotionem. Non audeo te intueri, o plena igne non comburente, etc.*

Chi ha seguito sin qui il nostro studio, vedrà di leggieri, come i dialoghi tra Maria e l'Angelo che noi abbiamo analizzato nelle diverse omelie bizantine, sono dello stesso tipo di questo di S. Efrem. Vi ritroviamo le stesse caratteristiche, la stessa insistenza di Maria nel dubbio, la stessa larga parafrasi del testo evangelico: « *Come mai avverrà questo, poichè non conosco uomo?* » Lo stesso dubbio che essendo il Verbo *fiamma ardente*, non poteva essere contenuto nel seno di Maria senza consumarlo, lo stesso paragone tra Maria ed Eva, ecc.

Però mentre le omelie siriane, che non presero mai uno spiccato carattere drammatico, restano tra i limiti di un misticismo sacro, grave e solenne, in un ambiente artificioso in cui Maria e l'Angelo discutono accademicamente da teologi e sono l'uno e l'altra lontani dalla vita e dalle sue preoccupazioni, invece i per-

sonaggi dei dialoghi bizantini dalle preoccupazioni di ordine superiore passano d'un tratto ad altre di ordine materiale, e allora Maria, scendendo dalle nubi delle argomentazioni teologiche, ridiventa donna, e parla e prega e piange con accenti umani. Questo realismo del dialogo bizantino è interamente estraneo alla *sougîthâ*; esso deriva da fonte profana: dal mimo popolare.

### § 3. — Il mimo popolare.

Il Reich, rilevando in una nota i caratteri mimici dei misteri sacri del Medio-evo occidentale, osservò che “ *presso i Greci sembra che sin dal principio siensi mescolati al Mistero elementi mimico-burleschi, senza di che Liutprando non avrebbe avuto ragione di mostrare il suo sdegno,* ” (1). L'induzione era giusta, e i frammenti drammatici, che abbiamo potuto raccogliere, del teatro sacro bizantino, ce ne danno ora la più ampia prova. È opportuno però riflettere che al tempo in cui Liutprando fu a Costantinopoli, non si trattava più dei semplici misteri primitivi, anteriori all'iconoclastia, ma di nuovi misteri, che avevano assunto il carattere di veri spettacoli coreografici.

I nostri frammenti invece appartengono al periodo anteriore, e perciò in essi l'elemento mimico-burlesco si mantiene sempre dentro certi limiti, in modo da non sopraffare interamente l'elemento sacro e da non togliere al drama il suo carattere devoto.

Basta dare una scorsa alle scene dell'Annunciazione per persuadersi come, accanto alle tradizioni giudaiche e alle derivazioni dagli apocrifi, abbondino elementi estranei, concetti e atteggiamenti che non si possono riannodare alla tradizione ecclesiastica, ma che sono evidentemente suggeriti dal teatro profano. Così Maria quando vede l'Angelo, lo guarda con occhio torvo e lo discaccia con molta veemenza, dicendo che ha paura, perchè se torna Giuseppe, *questi a lui taglierà la testa, perchè il vecchio è geloso*. E quando l'Angelo le annunzia che concepirà un figlio dall'Altissimo,

---

(1) REICH, op. cit. Vol. I, parte II, pag. 856.

Maria risponde: « *Se io concepirò, ciò non sarà che da Giuseppe* ». Tuttociò non solo non deriva dalla tradizione sacra cristiana, ma è in aperta contraddizione con essa. E ancora più visibili sono queste infiltrazioni estranee alla tradizione, nel dialogo tra Maria e Giuseppe; quando, p. e. questi, mentre da una parte accenna alla prova dell'acqua, seguendo in ciò gli apocrifi, più sotto poi vuole *ammazzare di propria mano il rivale* che ha disonorata la sua canizie, e ha *paura del ridicolo* di cui sarà fatto oggetto dalle tribù d' Israele, *pel tradimento della sua sposa*: Δημοσίευσον, Μαρία, τὸν ἐπίβουλον τῆς ἐμῆς οἰκίας· ἄγαγε εἰς μέσον τὸν ἀτακτήσαντα· ἵνα ξίφει τεκτονικῷ τὴν ἐκείνου κεφαλὴν ἀφέλω, καθότι ἐκεῖνος τὴν ἐμὴν ἠτίμωσε πολιάν, καὶ μυκτηρίσει με λοιπὸν ἢ δωδεκάφυλος τοῦ Ἰσραὴλ (1).

La tradizione degli apocrifi, pur dipingendo vivacemente la disperazione di Giuseppe, è ben lontana da questo atteggiamento che il drama fa assumere al vecchio sposo di Maria, e che dovea essere invece così frequente nei mimi, nei quali occorreva spesso il personaggio del marito ingannato che scaccia di casa la moglie infedele. E anche Giuseppe, contro la tradizione, vuole scacciar di casa Maria: « *Tu non devi più mangiare il pane mio, vattene*: Ἐξίθι τοῦ οἴκου μου ταχύ, καὶ πρὸς τὸν σὸν ἑραστήν ἐπέιχθητι..... οὐ φάγῃς ἄρτον τραπέζης ἐμῆς » (2). E tornando ad inveire contro l'ignoto rivale, giura di stritolarlo: « Ἐρμήνευσόν μοι τὸ ἐκείνου ἄξιωμα· λέξον μοι ποίας πόλεως ἐτύγχανεν, ἵνα ἐκεῖ πορευθῇς ἐξουθενήσω αὐτόν » (3).

Così insieme alle situazioni attinte al teatro mimico, anche qualche personaggio del drama sacro assume un atteggiamento meno serio, prendendo in prestito qualcosa dai tipi tradizionali del teatro popolare profano e dei mimi.

Giuseppe è il ζηλότυπος del nuovo teatro: « Κατάλιπε τὰ ἐνταῦθα, dice Maria all'Angelo, μὴ αἰτιάσηταί σε ὁ πρεσβύτερος; ζῆλότυπος γάρ

(1) Nell'Omelia Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, attribuita a S. Germano di Costantinopoli. — Vedi avanti in questo volume pag. 117. (In MIGNE, P. G. XCVIII, col. 332).

(2) Pag. 118.

(3) Ib.



ἐστιν » (1). L'autore rivela apertamente questa intenzione di rendere un po' comica la scena e mettere un po' di buon umore nel pubblico, facendo persistere lungamente Giuseppe nella sua incredulità e nella sua ira, caricando un po' le tinte, fermandosi a notare dei piccoli incidenti, delle minuzie che, come tocchi di chiaroscuro, danno maggiore risalto a questo elemento comico. Maria cerca di nascondere il suo stato, coprendosi di vesti: « Μαρία δὲ περὶ τούτου ἐσκέπτeto, καὶ μυρία παραπετάσματα τῇ γαστρὶ ἐπιβαλοῦσα, τὸν Ἰωσήφ λανθάνειν ἠβούλετο » (2). Ma non riesce nel suo scopo, e Giuseppe, accorgendosi del tumore del ventre, la guarda con occhio torvo: « Τὸν Ἰωσήφ ἔνυξεν ἡ δεξις τῆς κοιλίας, καὶ λοξῶ τῷ ὀφθαλμῷ τῆς Παρθένου τὴν κοιλίαν ἐστάθμιζε » (3).

L'imbarazzo del vecchio è ritratto vivacemente nel soliloquio in cui piange e si dispera, perchè non sa come farà a giustificarsi dinanzi ai sacerdoti, e perchè ha vergogna dell'onta subita. Ma il sentimento della vendetta si desta in lui e pensa furbamente di strappare, con le buone, a Maria il nome del seduttore. Le promette anche il perdono: « Λέγε μοι μετὰ ἀκριβείας τὸ γεγονός σοι· μὴ κρίψῃς με τὸ συμβάν σοι· οὐδεὶς δὲ παρὼν τῶν λόγων ἀκροατῆς· οἶδα φυλάττειν μυστήρια· οὐδεὶς μανθάνει τὸ πρᾶγμα, μόνον με πληροφορήσον. Πόθεν τοῦτο ὑπάρχει τὸ δρώμενον ἐν σοί; τὸν τούτου πατέρα ὑπόδειξόν μοι, καὶ ἐλευθερῶ σε τοῦ πταίσματος· συγγνώμης γὰρ ἀξιωθήσῃ, ὥς ἐν ἐπιθυμίᾳ νικηθεῖσα γυνή » (4); mentre egli sapeva che, giusta la legge giudaica, l'adultera non otteneva perdono e doveva essere lapidata.

Quanto più Giuseppe minaccia e infuria, tanto più Maria resta calma e risponde di nulla sapere. Ma vi ha un momento in cui la risposta di Maria rende più comica ancora la situazione di Giuseppe e più acuta la sua disperazione: « *Vattene dal tuo amante*, le dice il vecchio: πρὸς τὸν σὸν ἐραστὴν ἐπέιχθητι ». — Maria: « *Ci andrei volentieri, se sapessi dove sta, perchè egli era bello e cinto di splendori* ».

(1) MIGNE, P. G. LX, col. 756, nell'omelia Εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, tra le spurie del Crisostomo. (Vedi in questo volume, pag. 105-109).

(2) Ib. col. 758.

(3) Ib. ib.

(4) Ib. ib.

La figura di Giuseppe, quale viene descritta dagli apocrifi, non è invece mai così ridicola. Si ricordi la breve scena tra Maria e Giuseppe del *Protevangeliium Jacobi* che noi abbiamo riportato a pag. 125, e si vedrà subito come su quel tenue canevaccio, il dramaturgo cristiano ha intrecciato tutta una scena innestandovi caratteri dei mimi popolari, smorzando però in essi un po' i colori e sopprimendone l'elemento osceno (1).

Ugualmente dal mimo prendono buona parte del loro atteggiamento due altri personaggi del drama bizantino: il diavolo e l'Orco dell'altra trilogia.

Il diavolo, che *ore rotundo* racconta le proprie imprese malvagie, compiacendosi ripetutamente di aver fatto soffrire e ripromettendosi sempre nuove gioje per gli affanni che cagionerà agli uomini, è il fanfarone vanitoso che prende impegno solenne di vincere e abbattere Gesù, facendolo morire, e giura all'Orco di consegnarglielo domato per sempre, perchè lo seppellisca nell'inferno. È *Pirgopolinice* presuntuoso, che uscirà dalla lotta vinto e scorbacchiato.

Invece l'Orco, che sta alla custodia dei patriarchi prigionieri, è l'avidò che ha paura di perdere le sue ricchezze, è il timido che, prima di avventurarsi in un'impresa, vuole calcolare tutte le probabilità; invano il diavolo fanfarone lo incita un po' col pungolo dello scherno: « Δειλὲ καὶ ἄνανδρε καὶ ὀλιγόψυχε », un po' adulandolo: « τὰς δυνάμεις σου τὰς μεγάλας, καὶ τὴν ἀχόρταστὸν σου κοιλίαν, ἣν οὐδεὶς δύναται χορτάσαι, καὶ ἓνα ἄνθρωπον οὐ δύνασαι δέξαι; » (2). L'Orco ha sempre paura: sospetta che la debolezza di cui fa mostra Gesù, non sia che una lustra per ingannare il diavolo, e soprattutto ha

---

(1) REICH, op. cit. pag. 897 (nota), osserva a proposito dei misteri medioevali: « Joseph darf das natürlich nicht gegenüber der Himmlskönigin wagen »; come si vede però il drama sacro bizantino anche in ciò è abbastanza audace, e non ostante il culto della Vergine, le parole messe in bocca a Giuseppe sono più vicine al tipo dello *ζηλότυπος* dei Mimi, anzichè p. e., al tipo descritto dal *Protevangeliium Jacobi*. Del resto anche in qualche drama sacro medioevale, Giuseppe fa a Maria delle scenate rumorose ingiuriandola, sebbene ciò costituisca una eccezione e nella maggior parte dei casi questa scena venga tralasciata.

(2) MIGNE, P. G. LXXXVI, col. 400, nell'omelia: Εἰς τὸν διάβολον καὶ εἰς τὸν Ἀτθην, tra le Eusebiane. Vedi in questo volume, pag. 93-95.

paura del ridicolo di cui lo colmeranno i suoi prigionieri, se riusciranno a sfuggirgli per opera di Gesù: e finalmente non cede ai progetti del diavolo, se non quando la sua avidità gli fa riflettere, che se i suoi prigionieri gli sfuggiranno, il diavolo stesso, vinto con i suoi, prenderà il posto dei liberati: « Πορεύου καὶ ποίει ὡς θέλεις· πρόβαλε τέως τὸν πόλεμον, καὶ ἐὰν νικήσῃς αὐτόν, κατακλείσομεν αὐτὸν ἐνταῦθα, καὶ βασιλεύσεις σὺ μετὰ Ἰουδαίων· ἐὰν δὲ νικηθῇς, ἔρχεται ἐνταῦθα καὶ ἐκβάλλει οὓς ἔχω κεκλεισμένους, καὶ τότε δῆσει σε καὶ τοὺς ὑπουργούς σου Ἰουδαίους, καὶ παραδώσει ὑμᾶς ἐμοί — *e allora tutti* — σὺν ὑμῖν γινόμεθα ἄθλιοι » (1).

Com'è evidente, sono i tipi tradizionali del mimo che si sovrappongono ai personaggi del drama sacro, adattati e trasformati secondo le esigenze del nuovo ambiente, ma non così che, sotto la vernice sacra, il popolo non potesse riconoscere, sia dietro la sfacciata petulanza del diavolo, o la vile paura dell'Orco, il profilo, per quanto sbiadito, delle maschere del teatro profano, del vecchio teatro popolare che, non ostante le condanne dei Padri e gli anatemi della chiesa, riviveva oramai fatto cristiano, penetrando nello stesso santuario.

Ma l'influsso del mimo profano sul drama sacro va ancora più oltre e penetra, quando può, anche nel linguaggio, nelle frasi, e specialmente nell'uso dei paragoni e dei proverbi e nei giuochi di parole. Così, per citare pochi esempi, Maria dice all'Angelo: « ὦ ξένη, ξένῃ φωνῇ ξενίζεις φθεγγόμενος » (2), e l'Angelo a Maria: « ἐν ἀγκάλαις βαστάσεις τὸ βρέφος, καὶ ἐπὶ τῶν χειρουβιμῶν αὐτὸν καθεζόμενον βλέψῃ » (3). Di Giuseppe è detto che si fa κριτῆς τοῦ ἐν κοιλίᾳ κριτοῦ, e lo stesso nell'angoscia ὑβρίζειν ἤθελε, καὶ σιωπᾶν ἡναγκάζετο (4). Maria, che ha paura di lui: « οὐ φέρω, esclama, τὸν πρεσβύτην ὑπιδόντα, γογγύζοντα » (5). Lazzaro che fugge dal regno dell'Orco, è paragonato da costui: « ὡς λέων ἐκ σπηλαίου εἰς θήραν ἐπειγόμενος,

(1) Ib. col. 401.

(2) Nella citata spuria del Crisostomo, *P. G.* LX, col. 756.

(3) Ib. ib.

(4) Ib. col. 759.

(5) Ib. ib.

ὥς αἰτὸς ἐξήλατο, πᾶσαν ἀσθενείαν ἀποθέμενος ἐν ῥοπῇ ὀφθαλμοῦ » (1). Dio, dando a Gabriele l'incarico di annunziare alla Vergine la concezione di Gesù, commiserando il genere umano soggiogato dal nemico, il diavolo, esclama: « Ὁ λύκος τὸ ἐμὸν κατανέμεται θρέμμα »; e l'Orco che vuol dissuadere il diavolo dal tentativo contro Gesù, gli ricorda il noto proverbio: « τί κοινωνήσει χύτρα πρὸς λέβητα; » (2) e più sotto ancora: « βλέπε, ἀδελφέ, μήπως θέλοντες ἄγαν κερδῆσαι ἀπάντων ζημιωθῶμεν ». Simili esempi si potrebbero moltiplicare volendo farne ricerca nei frammenti drammatici in poesia, cioè nella cosiddetta omelia di S. Proclo, ma riportandola noi tutta intera più sotto, preferiamo rimandarvi il lettore, per non fermarci più a lungo in questo argomento.

Quanto abbiamo accennato, è del resto sufficiente, per poter asserire che il drama sacro attinse dal mimo popolare qualche cosa, cioè atteggiamenti e caratteri di parecchi personaggi, e in parte anche il linguaggio, per quanto era possibile, data non solo l'indole sacra dell'ambiente, ma anche la circostanza che il drama nasceva nell'omelia, soggiacendo perciò necessariamente ad esigenze e pretese oratorie. Ciò non ostante, il nuovo drama riusciva a fondere più o meno armoniosamente, il volubile e spigliato linguaggio del dialogo con il fare solenne e rettorico dell'oratore erudito e minuzioso; gli episodi vivaci della vita quotidiana, gelosie, diverbi matrimoniali, e combriccole di furfanti, con le sottili disquisizioni teologiche sulla natura del Verbo, e sul mistero dell'Incarnazione: le tragiche scene di passione e di morte, la leggenda sacra ingenua e piena di misticismo, col mimo pagano saturo di realismo; l'antico teatro lungamente abborrito, col nuovo teatro che sorge per far dimenticare l'antico.

#### § 4. — L'antica letteratura cristiana.

Una delle principali caratteristiche del drama sacro bizantino è il suo contenuto teologico-dottrinale.

(1) Nella citata omelia di Eusebio, *P. G.* LXXXVI, col. 391.

(2) *Ib.* col. 397 e 517.



Nato in seno all'omelia e non estraneo per conseguenza all'atteggiamento polemico assunto da questa, in quell'avvicinarsi di lotte religiose e controversie dogmatiche, anche il drama, come abbiamo già notato, servì come mezzo polemico e venne rimpinzato di affermazioni dottrinali e discussioni teologiche con la prolissità propria dei bizantini, così amanti delle logomachie e delle polemiche rumorose. Nelle scene dell'Annunciazione, la preoccupazione teologica si rivela continuamente attraverso le parole dell'Angelo e di Maria: i principali problemi riguardanti l'Incarnazione sono accennati e la dottrina ortodossa è messa in luce con precisione di linguaggio. I tre dialoghi dell'Annunciazione che noi possediamo, sia che provengano tutti e tre da fonte ortodossa, sia che abbiano ricevuto in seguito delle modificazioni in senso ortodosso, non portano veruna traccia di eresie, cosa del resto abbastanza naturale, quando si rifletta, che le omelie drammatiche da noi possedute, sono in gran parte tarde redazioni fatte sui frammenti drammatici salvatisi dalla distruzione del periodo iconoclasta.

Ma accanto all'elemento dottrinale-polemico che riflette le convinzioni teologiche degli autori, o dei compilatori, è notevole anche l'elemento dottrinale mistico, che riflette la loro coltura spirituale, e la loro conoscenza della letteratura cristiana antica. Per questo riguardo, la cosiddetta omelia di S. Proclo, ci offre un largo materiale di osservazioni, specialmente col suo elogio alla verginità intrecciato ai dialoghi; mentre poco o nulla troviamo nelle altre due omelie sull'Annunciazione, che sono in istato più frammentario. Abbiamo già osservato, che l'elogio alla verginità è in buona parte in forma poetica e che se ne trovano diverse redazioni, come si rileva dai frammenti contenuti nella omelia attribuita al Taumaturgo e dagli altri che sono ripetuti nell'ultimo paragrafo della stessa omelia di S. Proclo.

Ma la fonte unica di questo poetico elogio alla verginità è il *Simposio* di Metodio.

Si può affermare senza esagerazione, che i tre paragrafi II-IV della omelia, non sono che un breve riassunto, un rapido sommario schematico delle lunghe discussioni contenute nel dialogo del Vescovo di Olimpo.

*La verginità è cosa divina*, comincia l'omelia, *è l'indumento degli esseri celesti* (1); e nel Simposio la vergine Marcella, che parla per prima, inizia anche lei con tale concetto il suo discorso: Τοῦτο τὸ πόμα γεννᾷν οὐκ ἐχώρησε γῆ· μόνος αὐτὸ πηγάζειν οἶδεν ὁ οὐρανός. Παρθενίαν γὰρ βαλίνειν μὲν ἐπὶ γῆς, ἐπιφαίνειν δὲ τῶν οὐρανῶν ἡγῆτεον (2).

*La verginità*, continua l'omelia, *è tale virtù, che il Re dell'universo volle rivestirsene*: ὁ τῶν ὅλων βασιλεὺς ταύτην περιβαλέσθαι κατεδέξατο τὴν εὐπρεπεστάτην ἐσθῆτα. — E la vergine Marcella nella seconda parte del suo discorso: Τί οὖν ὁ Κύριος, ἡ ἀλήθεια καὶ φῶς, ἐπραγματεύσατο κατελθὼν; Ἀφθορον ἐφύλαξεν ἐν παρθενίᾳ τὴν σάρκα κοσμήσας (3).

Segue nell'omelia il passo sul doppio ordine di persone che fanno parte della chiesa, e sulla differenza tra verginità e continenza, passo un po' oscuro e che si chiude con la citazione del salmo XLIV, 14: Ἐν κρωσσωτοῖς χρυσοῖς, ecc. Ma il vero concetto voluto esprimere dall'omeliaste e il vero significato della citazione, si rilevano meglio dal discorso della vergine Teofila nel Simposio, ove, comentando il citato versetto, si dice: Ἀνδροτάτῳ γὰρ καὶ ποικιλωτάτῳ λειμῶνι ἀπεικάζεσθαι, λόγος ἔχει προφητικός, τὴν Ἐκκλησίαν, οὐ μόνον τοῖς τῆς ἀγνείας πεποικιλμένην καὶ κατεστεμμένην ἄνθεσιν, ἀλλὰ καὶ τοῖς τῆς τεκνογονίας καὶ τοῖς ἐγκρατεῖας. Ἐν κρωσσωτοῖς γὰρ χρυσοῖς πεποικιλμένη ἀπὸ δεξιῶν ἡ βασιλίσσα παρίσταται τοῦ νυμφίου (4).

Pure dal Simposio è preso il commento che si trova nello stesso cap. III dell'omelia, sul passo della Cantica: « αἱ ἄμπελοι ἡμῶν κυπρίζουσι, καὶ ἡ συκῇ ἐξήνεγκε τοὺς ὀλύνθους αὐτῆς », e precisamente dal discorso della vergine Domnina, in cui questo versetto forma l'argomento del cap. V (5).

E ugualmente dal Simposio deriva quel passo dallo slancio

---

(1) *Hom. S. Procli*, c. II.

(2) *MIGNE, P. G.*, XVIII, col. 37.

(3) *Ib.* col. 45.

(4) *Ib.* col. 60. — Anche la vergine Thalia ritorna sull'argomento del doppio ordine di persone che fanno parte della chiesa parlandone diffusamente (III, c. VIII, col. 73).

(5) *Ib.* col. 200.

lirico, con cui comincia il cap. V dell'omelia: "Οσοι οὖν τὴν λαμπάδα τῆς ἀγνείας ἄσβεστον διετήρησαν, τὸν ἀμαράντινον ἀνεδήσαντο στέφανον τῆς ἀφθαρσίας ecc. Il poeta trasse la sua ispirazione dal discorso della vergine Agata, il più poetico tra tutti i discorsi del Simposio:

Ἐὰν οὖν ἀμόλυντον τοῦτο τηρήσει τις κάλλος καὶ ἀσινὲς καὶ τοιοῦτον ὁποῖον αὐτὸς ὁ συστησάμενος αὐτὸ καὶ ζωγραφήσας ἀπετύπωσε.... ἐν-τεῦθεν μετενεχθεὶς εἰς τὴν μακάρων πόλιν, τοὺς οὐρανοὺς, ὥσπερ ἐν ναφῇ κατοικισθῆσεται (1). E più sotto: "Οσον μὲν οὖν ὁ λαὸς ἐκεῖνος χρόνον ἀπεθησαύρισε τὰ τρέφοντα τὸν λύχνον, ἐπιχορηγῶν τὸ ἔλαιον διὰ τῶν ἔργων, ὁ λύχνος αὐτοῖς οὐκ ἔσβεστο τῆς σωφροσύνης, ἀλλ' ἦν φαινόμενος αἰεὶ καὶ λάμπων ἐν τῷ σχοινίσματι τῆς κληρονομίας (2). —

E spiegando poco avanti il significato di questa lampada che non deve estinguersi: Ἡ λαμπάς, dice, ἡ σὰρξ ἐστίν, ἣν ψυχὴ βαστάζουσα θαδὸς δίκην, τῷ νυμφίῳ παρίσταται Χριστῇ τῇ ἡμέρᾳ τῆς ἀναστάσεως (3). E allora: Νομφεύομαι τῷ Λόγῳ καὶ τὸ ἀἰδιον τῆς ἀφθαρσίας προῖκα λαμβάνω στέφανον καὶ πλοῦτον παρὰ τοῦ Πατρὸς· καὶ ἐν τοῖς αἰῶσι στεφανηφοροῦσα πομπέω τὰ λαμπρά καὶ ἀμάραντα τῆς σοφίας ἄνθη (4).

"Οσοι, continua l'inno, τοῦ οἴνου καὶ τῶν σικέρων ἀπέχονται τῆς ἡδυπαθείας, ἐκ τοῦ καινοῦ γεννήματος εὐφρανθήσονται τῆς ζωηφόρου φυτείας. — E la vergine Thallusa ci dà le più ampie spiegazioni sul significato morale del vino e della sicera: il vino è il godimento naturale ed onesto dei sensi, la sicera (ὁ σκευαστὸς οἶνος) è il piacere ottenuto con mezzi disonesti e non naturali. La vergine deve astenersi dall'uno e dall'altra: Οὐ μόνον δὲ τῶν ἐκ τῆς ἀμπέλου κατεργαζομένων ἐκεῖνης, προστέταται μηδαμῶς κατὰ μηδὲνα τρόπον προσφάσειν τὴν παρθένον, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀντιμίμων αὐτῆς καὶ παραπλησίων (5).

Nemico della verginità è il *diavolo*, contro cui lungamente inveisce la vergine Tecla, è la bestia apocalittica: ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ πυρρὸς, ὁ πολύτροπος, ὁ πολυσχιδής, ὁ ἐπτακέφαλος, ὁ κερασφόρος ecc. (6), che però è vinto e domato dal Cristo. — Ed anche l'omeliaste

(1) Ib. col. 116.

(2) Ib. col. 117.

(3) Ib. ib.

(4) Ib. col. 119.

(5) Ib. col. 108.

(6) Ib. c. X, col. 152.

solleva l'animo, col pensiero di questo trionfo del Re: 'Ο βασιλεὺς τὸν κατὰ πάντων ὀπλιζόμενον διάβολον ἐτροπώσατο.

Uno studio minuzioso su gli altri capitoli di questa omelia drammatica e sui frammenti delle altre, ci porterebbe sicuramente alla identificazione di altre fonti, Padri e scrittori ecclesiastici, di cui si servirono gli autori del drama bizantino. Ma l'esempio addotto ci pare che basti, per poter affermare che essi, non solo non ignorarono l'antica letteratura cristiana, ma se ne servirono largamente inquadrando così in una cornice teologico-dottrinale e letteraria gli elementi storici che avevano desunto dai Vangeli e dagli Apocrifi, la compassata forma dialogica imitata dalla *sougîthâ* siriana, i tipi comici e il realismo della scena derivati dal Mimo popolare.

---







## PARTE SECONDA

### IL DRAMA SACRO POETICO

---

#### CAPITOLO I.

#### La poesia ritmica drammatica.

##### § 1. Caratteri generali.

Della omelia di S. Proclo si è sempre ripetuto che è scritta in *prosa ritmica*: ma il Mercati non avea mancato di affacciare il dubbio che potesse trattarsi di vera poesia (1). La prosa ritmica, dopo gli studi del Meyer (2), ottenne facilmente il dritto di cittadinanza nella letteratura bizantina; se ne ritrovarono tracce fin presso Platone ed Isocrate, e poi degli esempi molto numerosi presso gli oratori bizantini del VI-X secolo. L'omelia attribuita a S. Proclo fu additata dal Kirpitschnikow (3) come quella che racchiudeva i più lunghi squarci del genere, in forza dei quali non si potea “*più parlare di modesti primordi della rima greca*,,.

Osservando poi, che nella omelia non solo i passi drammatici erano rimati, ma che “*anche le parole proprie dell'oratore, fuori*

---

(1) *Rassegna Gregoriana*, Roma, 1905 (*Antiche omelie* ecc. pag. 19).

(2) MEYER, *Die Anfänge der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung*, in *Abhdl. d. philos. phil. Klasse der K. Bayer. Akad.* XVII-1884, p. 378.

(3) Art. citato della *Byz. Zeitschr.*

*l'azione, fanno mostra di rime, quantunque qui non tanto sistematiche e regolari*,, egli concludeva: “*Da ciò si vede chiaramente che la rima e l'assonanza, appaiate dallo scrittore, formavano una maniera di ornamento rettorico in generale, ma che lo scrittore stesso era convinto che la rima convenisse meglio alle parti drammatiche, anzichè al resto*,,.

Ma lasciando da parte la questione generale della prosa ritmica e limitandoci allo studio dei tratti rimati dell'omelia di S. Proclo, noi affermiamo risolutamente che essi sono scritti in poesia vera e propria, con leggi e ritmi più o meno precisati o precisabili, dato lo stato frammentario dell'intero componimento, e date soprattutto le numerose e profonde alterazioni subite dal testo, per cui qualsiasi tentativo di ricostruzione resta sempre un po' incerto e problematico.

E prima di tutto non sarà inutile ricordare, come anche la poesia dei Melodi fosse in Occidente ritenuta per lungo tempo quale prosa, da chi si ostinava a ricercarvi i giambi e le regole metriche della poesia classica. Quando finalmente con l'aiuto della melodia vi si riconobbe la costruzione strofica (1), e con gli studi del Pitra (2), Christ e Paraniakas, Meyer ecc. (3) si ritrovarono le norme del verso sillabico e della poesia ritmica, allora si capì che i Melodi “*nel mettere in poesia i canti, non solo curarono di attenersi strettissimamente a determinate leggi scrivendo in poesia e non in prosa, ma ritornarono all'arte degli antichi lirici greci, in modo che diventarono ποιηταί in doppio senso; cioè non solo verseggiarono i testi (ἔπη) secondo determinati schemi metrici, ma inventarono anche delle melodie (μέλη).* Queste ultime anzi costituivano per essi la cosa principale, per cui assunsero anche il nome di Melodi (μελωδοί),, (4).

Il principio su cui si fonda la poesia ritmica, — riassumo breve-

---

(1) La struttura metrica e strofica degl'inni sacri non era ignota in Oriente, ed anche in Occidente era conosciuta nei Monasteri basiliani, ove si ebbero sino agli ultimi tempi produzioni inno grafiche, non sempre felici, fatte sul ritmo e sugli schemi antichi.

(2) PITRA, *Hymnographie* ed *Analecta*.

(3) Per tutto questo tratto vedi KRUMBACHER, *Gesch. der Byz. Litt.* p. 690 e segg.

(4) Ibid. pag. 693.

mente dal Krumbacher — è il numero delle sillabe e gli accenti. Le sillabe vengono contate semplicemente senza riguardo alla brevità o alla lunghezza. L'iato viene permesso senza titubanza, e si trascura quasi completamente l'elisione, ciò che si adatta bene alla recitazione allungata che stacca le singole parole. La differenza tra l'accento acuto e quello circonflesso, che la lingua viva più non conosceva, passa inosservata: l'uguaglianza stessa degli accenti non è rigorosa che alla fine del verso.

A differenza del sistema dei versi *politici*, che richiede dei versi costantemente uguali per numero di sillabe e di accenti, la poesia ritmica fa uso di una grande varietà di versi, e accoppia versi lunghi e versi brevi, giovandosi di ritmi liberi e incostanti. Ordinariamente i versi nella poesia ritmica sono raggruppati in strofe più o meno lunghe, qualche volta comprendono sino a 20 versi, ognuno dei quali può avere delle cadenze variabili, e le strofe si possono paragonare in certo modo alle strofe libere dei poeti lirici del XII e XIII sec.

All'artificio della poesia ritmica si aggiunge anche la rima. Negl'inni di *Romanos*, nell'*Akathistos*, negli inni *Adespoti* (1) e in molti altri di epoca più recente, la rima ha una importanza incontestata. E questa rima qualche volta si ritrova non solo in fine di verso, ma anche nel corpo del verso stesso, stabilendo tra gli stessi versi di una strofa una certa simmetria di parole corrispondenti.

Tali sono le norme generali su cui si regge la poesia ritmica, norme che sono in massima osservate nei versi di cui presentiamo la ricostruzione. Non mancano però a questi versi dei caratteri speciali che li distinguono abbastanza da quelli dei melodi, caratteri dovuti alla loro qualità di versi del genere drammatico, e non del genere lirico. E prima di tutto la rima ha in essi un'importanza molto più grande che non nelle composizioni degl'innografi, infatti essa viene impiegata costantemente e con una regolarità ignota ai melodi.

---

(1) Vedi CHRIST ET PARANIKAS, op. cit. passim.



Una seconda differenza ancora più notevole si ritrova nella costruzione delle strofe. Gl' Innografi ordinariamente o prendono a prestito un tipo di strofe da un componimento già noto (come p. e. nei canti detti *προσόμοια*, nella maggior parte dei *κανόνες* ecc.) oppure se lo costruiscono da sè (*τύπος*), riunendo dei versi di varia lunghezza e di vari accenti, e su questo tipo stendono poi tutte le altre strofe del componimento. Ma se tale processo conveniva bene al genere lirico, non poteva, com'è evidente, convenire ugualmente bene al genere drammatico, in cui il poeta non può conservare un tipo costante di strofe, ma varia sempre secondo le esigenze del dialogo e dell'azione.

Però in parecchi cori, specialmente nella prima parte del drama, in cui la poesia prende forma d'inno, il poeta segue in certo modo il sistema dei melodi, riproducendo più volte lo schema generale della prima strofe. Ma a differenza dei melodi, non cura che il numero delle sillabe dei versi corrispondenti sia eguale in tutte le strofe, limitando la riproduzione del tipo alle sole linee generali della strofe stessa.

Un'altra differenza notevole fra le strofe drammatiche e quelle dei melodi si trova nella costituzione di ogni singola strofe considerata isolatamente. Le strofe dei melodi riportandosi alla simmetria tra strofe e strofe dell'istesso componimento o della stessa ὥδή, non tengono conto della simmetria interna delle parti di una stessa strofe. Così ad esempio, la prima strofe del *Canone* di pasqua, (S. Giovanni Damasceno):

- |   |   |
|---|---|
| 1 | Ἀναστάσεως ἡμέρα, - λαμπρυνθῶμεν, λαοί.       |
| 2 | Πάσχα Κυρίου, πάσχα, ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν |
| 3 | καὶ ἐκ γῆς πρὸς οὐρανὸν Χριστὸς ὁ Θεὸς        |
| 4 | ἡμᾶς διεβίβασεν, ἐπὶ νίκιον ᾄδοντας.          |
| 1 | υ υ ι υ υ υ ι υ υ υ ι υ υ [ι]                 |
| 2 | ι υ υ ι υ ι υ υ ι υ ι υ υ ι                   |
| 3 | υ υ ι υ υ υ ι υ ι υ υ [ι]                     |
| 4 | υ ι υ υ ι υ υ υ υ ι υ υ ι υ υ                 |

Comunque si dispongano i vari membri di questa strofe, non si otterrà mai una corrispondenza di parti reciproca e assoluta: ogni

verso fa a sè. Mentre la simmetria è costante tra le strofe (τροπάρια) della stessa *ode*, poichè tutte ripetono sillaba per sillaba lo schema della prima (εἰρμός) (1).

Non così avviene nelle strofe del drama. Ognuna di per sè forma un ritmo chiuso. Essa si divide in parti ben nette (στίχοι od ἡμιστίχια) ciascuna delle quali trova la sua corrispondente nella stessa strofe. Generalmente nessun verso resta isolato, per modo che ognuno di essi ha nella stessa strofe un altro, o altri che a distanza simmetrica riproducono la stessa misura o la stessa rima. Così dalla simmetria più semplice del distico, in cui i versi sono legati due a due, si passa man mano alle forme più complesse, con una certa analogia a quelle italiane di terzine, quartine, sestine e financo di ottave, ora con sole rime finali, ed ora anche con rime interne. Sia d'esempio la seguente:

Εἶδε τὴν ἑπαρσιν τῆς γαστροῦς,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈
καὶ ἀπέγνω τὸ μυστήριον παντελῶς,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈
ἐθεώρησεν ἐγκύμονα,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈
καὶ εἰς μέγιστον κατέπεσε κλύδωνα,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈
<αὐτὴν> προσέσχε πεφορτωμένην,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈
καὶ ὑπενόησε πεφθαρμένην,	⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈

(1) L'unica libertà che *regolarmente* si concedono i melodi, è quella di potere allungare di una sillaba accentata la finale di un verso sdrucciolo. Strana licenza per vero, che dovea così sensibilmente alterare il ritmo, ed è diametralmente opposta a quella della poesia italiana, che in modo più razionale considera come uguali i versi terminanti in sillaba sdrucciola, piana, o tronca, purchè abbiano ugual numero di sillabe, a contare dalla prima sillaba del verso a quella su cui posa l'ultimo accento.

Di tale licenza che apparisce già nei Κοντάνια di Romanos (solo però in fine del periodo metrico) si hanno molti esempi nel citato canone di Pasqua, e due proprio nei versi 1 e 3 sopra riportati, lo schema regolare dei quali si trova riprodotto senza l'aggiunta della sillaba tonica finale nei versi 1<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> delle strofi seguenti; così

Strof. II — 1. Καθαρθῶμεν τὰς αἰσθήσεις — καὶ θψόμεθα

⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈

Strof. III, 3. δρατὸς τε ἅπας καὶ ἄόρατος

⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈   ⋈

Tuttavia anche i melodi usano talvolta la libertà di fare corrispondere ad un dato verso del tipo un altro deficiente o sovrabbondante di qualche

I versi di questa strofe sono legati due a due dalla rima, ma per la misura i primi quattro sono alterni, gli ultimi due combaciano. Eccetto un lieve spostamento di accento nella prima parte del primo verso, rispetto al suo corrispondente v. 3 (fenomeno che vedremo riprodotto assai spesso), il resto è tutto perfettamente simmetrico.

Di oltre 550 versi che abbiamo potuto raccogliere attraverso tutta l'omelia, toltone qualcuno per cui le alterazioni del testo non permettono una classificazione sicura, tutti gli altri possonò benissimo ridursi alla serie dei numerosi versi sillabici usati dai melodi.

I criteri che ci hanno guidato nella ricostruzione di questi versi sono: il numero delle sillabe, la posizione degli accenti, le rime, la divisione delle strofe e più ancora le esigenze d'una evidente simmetria di parole, e di una frequente *isocolia*.

Per un buon numero di versi, non abbiamo dovuto fare altro che dare loro la disposizione grafica della poesia, trasportando le parole con lo stesso ordine con cui si trovano nella omelia: per altri invece, è stata necessaria una trasposizione di parole, suggerita ordinariamente dalla simmetria col verso della stessa rima o della stessa misura, o da ragioni probabili di accenti. In parecchi altri finalmente abbiamo dovuto o sopprimere qualche parola, che era da ritenersi come un'aggiunzione posteriore dell'omeliaste, oppure supplirne qualche altra per colmare una lacuna evidente.

Tali mutazioni sono in molti casi autorizzate dalle varianti stesse dei diversi codici, e per il resto, suggerite dai criteri sopra indicati.

Però più volte si incontrano dei versi con lacune o, più raramente, con sillabe in eccesso così disposte, da non esser possibile, pur facendo uso dei criteri sopra accennati, di ottenere la perfetta

sillaba, ovvero con accenti diversamente disposti, ma questi casi si presentano isolati e come prette licenze che il poeta si è preso di proprio arbitrio.

Così il v. 3 della II strofe del canone citato:

ἐξαστράπτοντα καὶ χαίρεται φάσκοντα

υ υ υ υ υ υ υ υ [υ] υ υ υ

ha una sillaba in più al terzo piede; e il v. 2 della III strofe traspone gli accenti, per modo che la finale riesce piana, invece di acuta come nelle strofe precedenti.

γῆ δὲ ἀγαλλιάσθω, ἑορταζέτω δὲ κόσμος

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

simmetria del distico. Ma esaminando attentamente questi versi, abbiamo potuto constatare, che ogni qualvolta tra i due versi corrispondenti non c'è l'eguaglianza nel numero delle sillabe, c'è però quasi sempre un'esatta corrispondenza nel numero e nella disposizione degli accenti, in modo che le lacune vengono a trovarsi al posto di sillabe atone e quindi riescono quasi insensibili.

Notiamo però, che neppure l'applicazione di questo criterio riesce a risolvere tutti i casi, e non mancano dei versi per i quali si resta sempre in dubbio se le lacune siano dovute all'originale, oppure ad ulteriori alterazioni delle quali nei pochi codici in cui abbiamo potuto rintracciare l'omelia, non è rimasto indizio alcuno.

## § 2. — La serie dei versi sillabici. - Rime. - Strofe.

I versi di questo componimento hanno per la maggior parte da 8 a 20 sillabe: fanno eccezione pochi versi di minor numero di sillabe, non sempre nemmeno sicuramente determinabili.

I versi da 4 a 6 sillabe più sicuri sono raccolti nella strofe β', parte V del discorso dell'angelo (vv. 428-434).

Gli altri sono tutti distribuiti nei distici o nelle strofe. Serie lunghe di versi dello stesso genere non si riscontrano: il tipo, fatte poche eccezioni, varia di distico in distico o di strofe in strofe.

Però uno stesso tipo, oltre che nel distico, è spesso ripetuto molte volte in altre parti del componimento o identicamente, o con finale variata, *oxytona*, *paroxytona*, o *proparoxytona* a seconda che ha l'accento finale sull'ultima, sulla penultima o sull'antipenultima sillaba (1). Di tal guisa ogni tipo abbraccia tre sottotipi (2).

---

(1) Adoperiamo per maggiore speditezza la denominazione *oxytona* o *paroxytona* anche nel caso che l'ultima o la penultima sillaba di una parola abbia non l'accento acuto (ῆ δέστα), ma il circonflesso (ῆ περισπωμένη). Gli appellativi *tronco*, *piano*, *sdrucchiolo* per la lingua greca sono molto impropri e non corrispondenti a verità.

(2) Vi sono alcuni pochi esempi in cui le sillabe del verso sono contate col sistema moderno: la finale sdrucchiola assume valore di due tempi come la finale piana; es. nel senario:

25 ὥρατον εἰς ὄρασιν

equiparato al v. corrispondente:

27 καὶ καλὸν εἰς βρωσιν.



Così il tipo fondamentale più frequente nei novenari è secondo lo schema  
 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡,  
 suddiviso a sua volta negli schemi secondari:

1 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 2 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 3 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Esempio v. 171 ἦν ἀπωθεῖτο — ὥς ἀναιδῆ.  
 „ „ 330 ὅτε τὸ κλῆμα — ἐξηράνθη.  
 „ „ 72 ἐν τῇ παρθένῳ — μυστήριον.

Ma anche nell'istesso distico, o nella stessa strofe, come abbiamo già notato, spesso il secondo verso non riproduce che difettosamente lo schema del precedente: si salva la rima e l'*isotonia*, ma viene meno l'esatta corrispondenza delle sillabe. È perciò che una classificazione razionale di tutti i versi del componimento resta sempre incerta e solo in determinati casi può assurgere ad una maggiore probabilità.

Qui citeremo solamente degli esempi tratti dai tipi più frequenti e più sicuri:

(4<sub>2</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡  
 430 καὶ θεωρεῖται  
 432 καὶ γεννᾶται  
 (5<sub>2</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 421 καὶ οὐ χωρεῖται  
 433 καὶ οὐ μετρεῖται  
 (6<sub>2</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 434 καὶ φαίνεται πᾶσι  
 (7<sub>1</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 423 οὐκ ἄρχεται ἀπὸ σοῦ  
 (8<sub>3</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 360 γενέσθαι κάτω ἄνθρωπον  
 (10<sub>2</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 485 τὴν τυραννίδα τῆς ἀσεβείας  
 (11<sub>3</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 457 τὰ ὅπλα τοῦ πολέμου ἐχάλκευεν  
 (12<sub>2</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 174 ἦν ἐκάλεσε δημοσίαν μαινάδα  
 (13<sub>3</sub>) ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 336 τῷ μὲν λόγῳ τοῦ ἀγγέλου ἐπειχίζετο

- (14<sub>2</sub>)    1 0 0 1 0 1 0 0 0 1 0  
 511 ὅτι ὑπὸ τῆς ἄνω σκέπτεται συμμαχίας  
 (15<sub>2</sub>)    0 1 0 0 1 0 | 0 0 0 1 0 0 1 0  
 566 εἰ δὲ καὶ τὸ δόρυ - τῆς ἡμετέρας πονηρίας  
 (16<sub>2</sub>)    1 0 0 1 0 0 0 1 | 0 0 0 1 0 0 1 0  
 220 ἵνα ἰσχύσω παντελοῦς - ἐκφυγεῖν ἀδημονίας  
 (17<sub>2</sub>)    0 0 1 0 0 0 1 0 | 0 1 0 0 0 0 0 1 0  
 458 ὁ Δεσπότης τὸν λιμένα - κατήρτιξε τῆς σωτηρίας  
 (18<sub>2</sub>)    0 1 0 0 0 0 1 0 0 | 1 0 0 0 1 0 0 1 0  
 10 τὸν ὄγκον ἀπορριψάμενοι - τῆς σωματικῆς ἀσθενείας  
 (19<sub>3</sub>)    1 0 0 0 0 1 0 0 1 0 | 0 1 0 0 0 0 1 0 0  
 20 καὶ ἡ ἀδελφικὴ συμμαχία - τὴν εὐνοίαν ἐπιδείξεται  
 (20<sub>2</sub>)    0 1 0 0 0 0 1 0 0 1 | 0 0 0 1 0 0 0 1 0  
 40 εἰς τὸν τῆς δικαιοσύνης μυστικόν - παραληφθήσονται νυμφῶνα

Come si vede anche dagli esempi riportati, i versi maggiori sono generalmente divisi in due membri, spesso anche con assonanze o rime interne.

Quanto agli accenti, la simmetria fra due o più versi corrispondenti generalmente è scrupolosa; se vi è qualche libertà, questa nella maggior parte dei casi si verifica nella prima parte o primo membro di un dato verso, colà appunto ove riesce meno sensibile.

La rima o assonanza si limita ordinariamente ai due versi del distico: raramente la stessa rima abbraccia tre o quattro versi.

Oltre la rima finale, spesso, come abbiamo detto, ha luogo nei versi più lunghi la rima interna. Così ad es.

- 526 Ἐκείνη τῆς βρώσεως - τοῦ δένδρου ἐρασθεῖσα,  
 527 θεοποιῖαν ἐφαντάζετο·  
 528 Αὕτη τῆς ἐνώσεως - τοῦ δεσπότητος ἀξιοθεῖσα  
 529 εἰς δοξολογίαν ἠὺτρεπίζετο

Non è raro il caso nelle strofe, che un verso non si accordi per la misura con l'altro della stessa rima, ma invece con un terzo di rima diversa; p. es.

- 560 τοῖς πρὸ τῆς ἀληθείας  
 561 τὴν μάχαιραν ὀξύνουσι - τῆς ἀπανθρωπίας·  
 562 τοῖς πρὸ τῆς ἐξετάσεως  
 563 τὸν χάρτην ὑπογράφουσι - τῆς ἀποφάσεως



Ἄνετράπη ἢ θανατικὴ βασιλεία,  
 ἔαν ἢ παρθενικὴ γεννήσῃ κοιλία.  
 Ἐὰν συλλάβῃ ἄφθορος φύσις,  
 ἢ τῶν δαιμόνων τέθνηκε φύσις.  
 Ἐὰν ἀγνεία πολιτεύσῃται,  
 ἀκολασία φυγαδεύσεται.  
 Ἐὰν ἀπάθεια κρατήσῃται,  
 ἀντιπάθεια δραπετεύσεται.  
 Ἐὰν ἀφθαρσία παβῆρσιδῇται,  
 ἢ ἀμαρτία ἐγκαταλείψεται.

Qualche volta però il poeta rompe l'unità del distico e pur lasciando intatto il sistema delle rime a coppie, alterna i versi della stessa misura uno per distico, concludendo con un distico eguale anche nel metro, oltre che nella rima, precisamente come nelle sestine e nelle ottave italiane. Esempio (89-94):

Εἶδε τὴν ἑπαρσιν τῆς γαστροῦ,	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
καὶ ἀπέγνω τὸ μυστήριον παντελῶς·	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
ἐθεώρησεν ἐγκύμονα,	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
καὶ εἰς μέγιστον κατέπεσε κλύδωνα·	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
<αὐτὴν> προσέσχε πεφορτωμένην,	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮
καὶ ὑπενόησε πεφθαρμένην.	⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮ ⋮

La seconda categoria di strofe, meno numerosa, ma non meno varia, è quella in cui si adotta il sistema delle rime alternate insieme con la misura del verso. Es. (534-537):

Πῶς οὖν τὴν σκάφην χειμάσωμεν;  
 ἔαν τὸν κυβερνήτην ὑπνοῦντα - ὑπολάβωμεν·  
 πῶς τὸ πρόβατον σπαράξωμεν;  
 ἔαν τὸν ποιμένα ἀμελοῦντα - ὑποπτεύσωμεν·  
 πῶς τὴν πόλιν διαρπάσωμεν;  
 ἔαν τὸν βασιλέα ῥαθυμοῦντα - ὑπονοήσωμεν.

Generalmente le strofe di questa specie sono riunite in serie di due o tre, e infine alla serie segue un distico staccato, che probabilmente dovea ripetersi alla fine di ogni strofe e formare tutt'uno con la medesima, in guisa da farle quasi assumere l'aspetto della nostra ottava rima, come nella strofe 546-553 (V. appresso nel testo ricostruito).



Diversa da tutte le altre, è la struttura strofica del tratto che abbiamo chiamato *Inno alla verginità*. Sono quattro strofe ognuna delle quali ha otto versi, quattro maggiori e quattro minori. I primi quattro si succedono a forma di distico, gli altri quattro sono appaiati nella 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> strofe, alternati nelle altre due.

Di varie altre particolarità della struttura strofica, si parlerà nel comentario, che faremo seguire al testo ricostruito.

Le strofe si succedono o indipendentemente l'una dall'altra, o più comunemente legate in serie con vari e complessi rapporti di simmetria, talvolta patente, talora solo probabile, come osserveremo nei singoli casi.

### § 3. — Simmetria e lacune.

Abbiamo già osservato che nella nostra ricostruzione poetica del drama bizantino, s'incontrano frequentemente dei versi che si ribellano alle leggi di simmetria sopra indicate e presentano varie irregolarità sia nel numero delle sillabe, sia nella disposizione degli accenti. Su questo riguardo è necessaria ancora qualche osservazione.

È noto che la poesia popolare di tutti i popoli presenta ordinariamente forme metriche e costruzioni strofiche abbastanza semplici e aliene da complicazioni che il popolo non saprebbe nè comprendere, nè rispettare. Il poeta del popolo ha certamente di mira una simmetria e un ritmo che possiamo chiamare *intenzionale*, ma egli vien meno continuamente alle leggi di questa simmetria e di questo ritmo, sia per le sue limitate cognizioni linguistiche, sia perchè indotto spesso in errore dal prolungamento dei suoni o viceversa, secondo abitudini diverse di pronunzia, o stati diversi di animo. Da ciò ne viene che la poesia popolare presenta frequentemente versi metricamente lacunosi, pur conservando sempre una simmetria nelle linee generali delle strofe e nella successione del ritmo.

Ma accanto a questa poesia popolare di origine, vi è un'altra poesia detta pure popolare perchè destinata al popolo, ma di origine letteraria. Naturalmente questa poesia non presenta le ingenue irregolarità di quell'altra; anzi spesso, mentre il suo linguaggio è facile e le immagini adatte all'intelligenza del popolo, presenta poi forme metriche

complesse perfettamente simmetriche. Evidentemente la poesia drammatica che noi ritroviamo nell'omelia di Proclo, appartiene a questa seconda categoria. Il poeta verseggia per il popolo, ma non è del popolo; va appresso a tutte le sottigliezze teologiche proprie dell'epoca, ma fa uso di un elemento linguistico che è ancora relativamente puro, la sua frase è colta, la sintassi regolare, cosa che già comincia a far difetto negl'innografi anche del VI e VII secolo, per non parlare dei posteriori che sono molto scorretti.

In massima quindi noi possiamo credere che le irregolarità e le asimmetrie, che occorrono frequentemente nei versi del drama sieno da attribuirsi più ragionevolmente alle disgraziate vicende di questa poesia, anzichè a difetto originale dell'opera. Non bisogna infatti dimenticare, lo ripetiamo ancora una volta, che l'omeliaste sia che facesse ciò per mascherare i suoi furti letterari, sia che si avvalesse di quelle reliquie drammatiche senza conoscerne il valore poetico, ha alterato profondamente il testo, mutilando spietatamente versi e strofe, trasportando avanti e indietro periodi interi e passi dimezzati, come ne fanno fede in modo più sensibile i vari tratti poetici che noi troviamo riportati anche dai compilatori di altre omelie.

Tuttavia non mancano al drama talune strofe e un buon numero di distici che conservarono anche tra le manomissioni degli omeliasti, la loro precisione simmetrica e nel metro e nel ritmo, e che dimostrano perciò come tale simmetria e precisione tecnica esistesse in tutto il componimento.

E che così dovea essere, si può anche argomentare dal confronto di questa poesia drammatica con quella dell'inno Ἀκάθιστος, con cui mostra una grande affinità. La costruzione strofica di quest'ultimo è molto più semplice di quella delle diverse parti del drama; infatti l'uso della rima vi è più limitato, e non va più in là del distico, mentre nel drama dà luogo alla formazione di vere strofe a versi alterni o in più complessa maniera legati. Or se l'Acathistos con una costruzione più semplice ma affine, presenta la massima regolarità e simmetria, tanto più è da pensare che tale regolarità e simmetria non mancasse alla poesia del drama, che presenta una costruzione più complessa e più studiata, ma basata

sullo stesso criterio ritmico. Infatti l'Acathistos abbraccia otto serie di strofe tutte identiche: ogni serie a sua volta si divide in tre altre strofe, due agli estremi uguali e simmetriche tra loro, e una centrale formata di distici artificiosamente disposti, come si può vedere nel tratto seguente (Ὡρολόγιον τὸ μέγα, Roma, 1876, pag. 279):

- 1 Ἄγγελος πρωτοστάτης  
2 οὐρανόνθεν ἐπέμφθη  
3 εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῃ τὸ χαῖρε,  
4 καὶ σὺν τῇ ἁσωμάτῳ φωνῇ  
5 σωματούμενόν σε θεωρῶν,  
6 Κύριε,  
7 ἐξίστατο καὶ ἴστατο  
8 κραυγάζων πρὸς αὐτὴν τοιαῦτα·
- 9 χαῖρε δι' ἧς - ἡ χαρὰ ἐκλάμψει,  
10 χαῖρε δι' ἧς - ἡ ἀρὰ ἐκλείψει,  
11 χαῖρε τοῦ πεσόντος - Ἀδὰμ ἡ ἀνάκλησις,  
12 χαῖρε τῶν δακρύων - τῆς Εὐᾶς ἡ λύτρωσις,  
13 χαῖρε ὕψος δυσανάβατον - ἀνθρωπίνους λογισμοῖς,  
14 χαῖρε βάθος δυσθεώρητον - καὶ ἀγγέλων ὀφθαλμοῖς,  
15 χαῖρε ὅτι ὑπάρχεις - Βασιλέως καθέδρα,  
16 χαῖρε ὅτι βασιτάξεις - τὸν βασιτάζοντα πάντα,  
17 χαῖρε ἀστήρ - ἐμφαίνων τὸν ἥλιον,  
18 χαῖρε γαστήρ - ἐνθέου σαρκώσεως,  
19 χαῖρε δι' ἧς - νεουργεῖται ἡ κτίσις,  
20 χαῖρε δι' ἧς - βρεφουργεῖται ὁ κτίστης,
- χαῖρε νύμφη ἀνύμφευτε.

Schema: I e III strofe.

⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪  
∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪  
∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥  
∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥  
∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥  
⊥ ∪ ∪  
∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪  
∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪

II Strofe.

⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪  
⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪  
⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ | ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪  
⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪  
⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ∪ ⊥  
⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪  
⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪  
⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪  
⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪  
⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪  
⊥ ∪ ∪ ⊥ | ∪ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪

21                   Βλέπουσα ἡ ἁγία  
22                   ἑαυτὴν ἐν ἁγνείᾳ,  
23                   φησὶ τῷ Γαβριὴλ θαρσαλέως·  
24                   τὸ παράδοξον σοῦ τῆς φωνῆς  
25                   δυσπαράδεκτόν μου τῇ ψυχῇ  
26                   φαίνεται·  
27                   ἀσπόρου γὰρ συλλήψεως  
28                   τὴν κύησιν πῶς λέγεις κρᾶζων·

ἀλληλοῦσα.

Osservando bene, si vede subito come la seconda delle strofe riportate, offre precisamente il tipo di una buona parte delle strofe del drama, con molte analogie anche nella tecnica del verso, come cesure, isocolia ecc. Osserviamo ancora come al verso 12 la lezione comune porta Εὖας senza articolo, presentando così un verso con lacuna di una sillaba, lacuna dovuta sicuramente a trascuranza di copisti e perpetuatasi poi in diverse edizioni, poichè in qualcuno dei codici più antichi noi troviamo precisamente τῆς Εὖας (1).

Però non intendiamo affermare che ciascuno e tutti i versi del drama che si presentano metricamente lacunosi, debbano considerarsi sempre come mancanti di qualche parola e perciò incompleti anche nel pensiero: spesso invece lacune evidenti di parole non si avvertono in tali versi irregolari, in modo da poter benissimo credere che la lacuna sia dovuta allo stesso originale e non ad alterazioni successive. Tuttavia per le ragioni a cui abbiamo accennato non abbiamo creduto ragionevole classificare a parte i versi che manifestamente sono lacunosi riguardo al metro, e li abbiamo invece nei prospetti schematici, riportati quanto al valore metrico al loro tipo, in modo da conservare la simmetria, che certo era nell'intenzione del poeta, sia che in pratica non sia riuscito a conseguirla perfettamente, sia che la lacuna sia dovuta al raffazzonamento dell'omeliaste.

---

(1) Ad es. nel cod. Δ, α, VII, fol. 113, di Grottaferrata (an. c. 1110).



§ 4. — La poesia dei mimi popolari e la forma poetica del drama sacro.

Il Reich ha già fatto notare l'affinità che corre tra la poesia ritmica degl' Innografi e la forma poetica di alcuni mimi, mettendo a confronto l' Ὕμνος ἐσπερινός di Gregorio Nazianzeno con alcuni frammenti dei mimi di Sofrone. Riproduciamo questo confronto per maggiore chiarezza (1).

Framm. di Sofrone.

Τίνες δ' ἐντί ποκα, φίλα,  
τοῖδε τοὶ μακρογόγγυλοι;  
Σωλῆνες θὴν τοῦτοι γὰ,  
γλυκύκρεον κογχύλιον,  
χρηρὲν γυναικῶν λίχνευμα.

Framm. 24

Τῶν δὲ χαλκωμάτων  
καὶ τῶν ἀργυρωμάτων  
ἐγάργαιρεν ἅ οἰκία.

Framm. 20

τορύναν ἔξεσεν,  
κύμινον ἔπρισεν.

Framm. 110

Ὕμνος ἐσπερινός.

Σὲ καὶ νῦν εὐλογοῦμεν,  
Χριστέ μου, Λόγε Θεοῦ,  
Φῶς ἐκ φωτὸς ἀνάρχου,  
Καὶ Πνεύματος ταμία,  
Τριτοῦ φωτὸς εἰς μίαν  
Δόξαν ἀθροίζομένου.  
Ὅς ἔλυσας τὸ σκότος,  
Ὅς ὑπέστησας τὸ φῶς,  
Ἴν' ἐν φωτὶ τὰ πάντα  
Καὶ τὴν ἄστατον ὕλην,  
Στήσης, μορφῶν εἰς κόσμον  
Καὶ τὴν νῦν εὐκοσμίαν.

κ. τ. λ.

Malgrado dalla brevità di tutti i numerosi frammenti di Sofrone, poco si possa ricavare circa una possibile costruzione strofica, pure anche dai brevi passi citati, si può rilevare che una certa corrispondenza tra la forma poetica dei frammenti stessi e le strofe del nostro drama, non manca.

Bisogna però ricordare che da Sofrone al nostro drama corsero parecchi secoli e che in questo lungo periodo, la tecnica della poesia ritmica subì necessariamente profonde trasformazioni,

(1) REICH, *Der Mimus*, pag. 137, not. 2. Circa la questione se Sofrone scrivesse in prosa o poesia, vedi la stessa nota; — e ancora: BOTZON, *De Sophrone et Xenarcho mimographis*; — WILAMOWITZ, *Ueber dem Mimus etc. Hermes*, XX-XIV, 1899.

sino ad arrivare ad una costruzione così complessa, come quella che abbiamo potuto sopra osservare, dando via via alla rima un'importanza sempre maggiore, sino a considerarla come elemento precipuo del verso.

Ma non pare, che la rima avesse ugualmente tale importanza nella ritmica drammatica, sin dal sorgere del drama sacro poetico, come non l'ebbe negl'inni dei Melodi.

Ciò richiama la nostra attenzione sopra un altro problema, la soluzione del quale getterebbe un po' di luce più chiara sulle relazioni tra la poesia ritmica drammatica cristiana e quella dei mimi, e cioè: le altre omelie drammatiche che abbiamo analizzate sono tutte scritte in prosa e non hanno alcuna traccia di forma poetica, almeno in qualche tratto? — E se poesia c'è, quale ne è la forma?

Possiamo affermare che non mancano nelle omelie, anche in quelle della prima trilogia, delle tracce di forma poetica.

La strofe da noi ricostruita a pag. 112: Ὡσπλάγχων Δεσπότου, etc. ne è una prova evidente. Nè può pensarsi che tale strofe possa essere stata casualmente aggiunta dal compilatore dell'omelia e presa da qualche composizione innografica: perchè il concetto in essa racchiuso è in intimo nesso con la scena del drama. Infatti questo patetico comento del coro è in antitesi con il comento che poco prima ha fatto il diavolo alle parole di Gesù: περίλυπός ἐστιν ἡ ψυχὴ μου ἕως θανάτου; il diavolo ha interpretato queste parole come se Gesù avesse paura della morte, e quindi come una confessione della sua natura meramente umana, e pieno di gioja si affretta a raggiungere l'Orco, per comunicargli la lieta novella. E proprio quando il diavolo illuso parte, il coro chiude la scena dandogli una smentita: « *O viscere del Signore! Era angosciato pel traditore, non per la morte, cui egli non temeva essendo immortale* ». La strofe, come abbiamo notato, è perfettamente simmetrica e rivela una tecnica poetica abbastanza sviluppata. Ma da questa sola strofe si può concludere senz'altro, che tutto il drama della prima trilogia fosse in forma poetica e che tale forma sia stata distrutta dai compilatori delle omelie?

Una risposta affermativa, sarebbe certamente prematura.

Per ora ci basti di avere segnalato la cosa, rimandando ad ulteriori studi e ricerche una migliore risposta.

Più numerose sono le tracce poetiche nelle omelie della seconda trilogia e specialmente nelle tre seguenti, cioè:

1. Il frammento della omelia pseudo-atanasiana: Εἰς ἀπογραφὴν τῆς ἁγίας Μαρίας καὶ εἰς τὸν Ἰωσήφ λόγος.

2. Il dialogo dell'omelia: Εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, tra le spurie del Crisostomo.

3. Il dialogo dell'omelia: Λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου, attribuita a Germano di Costantinopoli.

Per quanto riguarda l'omelia pseudo-atanasiana, è fuori dubbio che il frammento drammatico in essa contenuto fosse in origine un tratto poetico. Sono infatti evidenti in esso le tracce di rima e di versi dello stesso tipo di quelli che si ritrovano nell'omelia detta di S. Proclo. Così, p. e.

ἡ τὴν Σωσάνναν ἀγαπήσασα,  
καὶ τὴν Αἰγυπτίαν μισήσασα,  
ἡ τὴν βιασθεῖσαν Θάμαρ ἀναλεγομένη,  
καὶ τὸν ἄτακτον Ἄμνὸν βδελυττομένη.  
.  
.  
.  
ἔχρησα τὴν κοιλίαν,  
οὐκ ἐμόλυνα τὴν παρθενίαν.  
.  
.  
.  
Ὅτε μαιωθήσομαι,  
τότε τίς εἰμὶ γνωρισθήσομαι·  
νῦν ὀνειδίζομαι,  
τότε μακαρισθήσομαι:  
.  
.  
.  
καὶ ἡ στρατιωτικὴ νομοθεσία  
καὶ ἡ βασιλικὴ δεγματοθεσία (1).

Questi versi appartengono evidentemente allo stesso ciclo poetico di quelli che abbiamo esaminato sopra, ed anche la costruzione della strofe, accennata nel terzo frammento, non offre alcuna novità. Ma per i dialoghi delle altre due omelie, la questione non

(1) MIGNE, P. G. XXVIII, col. 952-953.

è così chiara e una costruzione poetica ci porterebbe molto più vicino ai *coli* di Sofrone, anzichè alle strofe del nostro drama sacro.

Il dialogo dell'omelia pseudo-crisostomiana non presenta alcuna disposizione artificiosa, nè acrostico alfabetico, nè determinata distribuzione di parti, nè esatta uguaglianza nella lunghezza delle domande e nelle risposte. Non vi sono tracce di rima, tranne qualche rara eccezione, ma qua e là, la presenza di un ritmo si tradisce, dove la frase primitiva è conservata nella sua forma originale. Così p. e.

Μαρία. Ἀναχωρεῖν συμφέρει σοι,  
ἐάν γάρ ἴδῃ σε λαλοῦντα,  
καὶ ἐπαγγελλόμενόν μοι τὰ τοιαῦτα,  
καὶ τῇ ἀνθρωπίνῃ φύσει ἀχώρητα,  
καὶ σεαυτῷ προξενήσεις θλίψιν  
καὶ ἔμοι πένθος καὶ δάκρυα (1).

La precisa corrispondenza delle sillabe in ciascun distico e l'alternarsi dello sdrucciolo, danno alla strofe una spiccata fisionomia poetica: la stessa successione di concetti per cui ciascun verso è legato all'altro, in modo da conservare una specie di autonomia e in ordine al pensiero e in ordine al ritmo, è per se stesso un chiaro indizio di origine poetica. E più sotto ancor meglio.

Μαρία. Εἰ πατέρα τούτου ζητεῖς,  
εὕρήσεις οὐδέποτε,  
εἰ δὲ ὀρφανὸν νομίσεις,  
καὶ τούτου ἀπέτυχες  
Εἰ εἶπω σοι, ὃ εἶπέ μοι - ὁ ἄγγελος, ἔρεῖς·  
ὅτι ἑαυτῇ μαρτυρεῖς,  
καὶ ἡ μαρτυρία σου - οὐκ ἔστιν ἀληθής. (2).

E in un tratto precedente, nel dialogo tra Maria e l'Angelo, troviamo uno di quei distici così perfettamente regolari e pel numero

---

(1) Ib. LX, col. 757.

(2) Ib. col. 758



delle sillabe e per gli accenti e la rima, che sono caratteristici ne drama sacro, come abbiamo potuto vedere:

Μαρ. ἐπειδὴ ἐγγύς μοι λαλεῖς	υ υ ι υ ι υ ι
ἐν προθύροις κέλλης ἐμῆς.	υ υ ι υ ι υ ι

E nello stesso dialogo:

Ὁ ἄγγ. Ἐκ σώματος καὶ ἀσωμάτου	υ ι υ υ ι υ ι υ
οὗτος ὑψίστου κληθήσεται.	υ ι υ ι υ ι υ υ
Μαρ. Πόθεν οὖν ἔξει πατέρα	υ υ ι ι υ υ ι υ ι
ὁ ἐξ ἐμοῦ μέλλων τέκτεσθαι;	υ υ ι ι υ ι υ υ

E potremmo ancora moltiplicare gli esempi di questo ritmo più o meno rintracciabile in tutto il dialogo; ma ci sembra che gli esempi addotti sieno più che sufficienti per affermare, almeno come ipotesi non priva di probabilità, che anche questo dialogo avesse un'origine poetica, in una forma molto simigliante a quella dei mimi popolari.

Il dialogo contenuto nell'omelia attribuita a S. Germano, presenta forme più compassate e più complesse.

L'acrostico alfabetico doppio regola la successione delle domande e delle risposte, che si corrispondono quasi esattamente nelle proporzioni; non manca neppure la corrispondenza del pensiero sia in forma d'antitesi, sia con ripetizione di concetti, in modo che le proposizioni comprese nel giro di ciascuna lettera dell'acrostico, formano, diciamo così, un solo *periodo* completo, in cui tanto la forma quanto il pensiero si sforzano di ridursi ad una unità prestabilita, che dà all'insieme uno spiccato carattere ritmico. Così per citarne un solo tratto:

Ὁ Ἰωσ. — Ἰδὼν σου τὸν τόκον - τῆς πρὶν ἡγνισμένης νηδύος - καὶ ὄλος δι' ὄλου σύντρομος γέγονα. - Εἰπὲ γάρ μοι, ποῦ σε φανερώσω; - ἢ πῶς δυνήσομαι λαθεῖν - τὸ Ἰουδαϊκὸν συνέδριον; - Ἀπόστηθι οὖν τοῦ οἴκου μου - ταχέως ἀπόστηθι.

Ἡ Θεοτ. — Ἰδε διώκεις με - τοῦ οἴκου σου, ὦ Ἰωσήφ, - καὶ ποῦ λοιπὸν πορεύσομαι οὐκ ἐπιγινώσκω. - Ὑποστρέψω ἄρα ἐν τῷ οἴκῳ - τοῦ ἱεροῦ ἁγιάσματος, - ἢ ἀπελεύσομαι πρὸς τοὺς γονεῖς μου; - Ἀλλὰ ποίῳ προσώπῳ - ἀτενίσω εἰς αὐτούς;

Se l'ipotesi della forma dei passi surriferiti non è, come pare, intieramente infondata, noi avremmo già in essi l'anello di congiun-

zione tra la poesia ritmica drammatica più sviluppata e perfezionata quale ci si presenta nel drama tratto dall'omelia di S. Proclo, e l'antica poesia ritmica popolare.

E forme pure affini a quest' antica poesia ritmica presenta un componimento poetico che ha strette relazioni con la scena del τάφος della prima trilogia. Si tratta di un ἰδιόμελον che trovasi nel cod. Vat. gr. 1346 e che riproduce esattamente i concetti e spesso le parole del discorso di Nicodemo a Pilato dell'omelia εἰς τὴν Θεόσωμον ταφὴν τοῦ Κυρίου attribuita a S. Epifanio (1).

MIGNE, P. G. XLIII, col. 445-448.

VAT. GR. 1346.

Οὗτος (Ἰωσήφ) πάντα φόβον ἀπορ-  
 ρυσάμενος, τολμήσας εἰσῆλθε πρὸς  
 Πιλάτον, αἰτούμενος τὸ σῶμα τοῦ  
 Ἰησοῦ· καὶ εἰσελθὼν πανσόφως ἐχρή-  
 σατο, ἵνα τοῦ ποθομένου σκοποῦ  
 ἐντὸς γένηται. Διὸ οὐκ ἐχρήσατο  
 πρὸς Πιλάτον κόμπους τις καὶ ὑψι-  
 λοῖς ῥήμασιν, ἵνα μὴ εἰς ὀργὴν  
 τοῦτον ἐξάψας, ἐκπέσῃ τῆς αἰτή-  
 σεως· οὐδὲ λέγει πρὸς αὐτόν· δός  
 μοι τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ, τοῦ πρὸ  
 βραχέως τὸν ἥλιον σκοτίσαντος, τὰς  
 πέτρας ῥήξαντος, καὶ τὴν γῆν δο-  
 νήσαντος, καὶ τὰ μνημεῖα ἀνοίξαν-  
 τος, καὶ τὸ καταπέτασμα τοῦ ναοῦ  
 σχίσαντος. Οὐδὲν τοσοῦτον πρὸς  
 Πιλάτον λέγει.

Ἄλλὰ τί; αἰτησὶν τινα οἰκτρὰν  
 καὶ τοῖς πᾶσι μικράν. Ὡ κριτά,  
 αἰτούμενος παρὰ σοῦ ἐλήλυθα αἰ-  
 τησιν πάντῳ μικράν. Καὶ οὕτως· δός

Δοξα, Ἰδιόμελον

- 1 Τὸν ἥλιον κρύψαντα
- 2 τὰς ἰδίας ἀκτῖνας,
- 3 καὶ τὸ καταπέτασμα
- 4 τοῦ ναοῦ διαῤῥαγὲν
- 5 τῷ τοῦ Σωτῆρος θανάτῳ
- 6 ὁ Ἰωσήφ θεασάμενος,
- 7 προσῆλθε τῷ Πιλάτῳ,
- 8 καὶ ἐκέτευσεν λέγων·
- 9 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,
- 10 τὸν ἐκ βρέφους ὡς ξένον
- 11 Αἰγύπτου ξενωθέντα.
- 12 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,
- 13 ὃν οἱ φίλοι μισοῦσιν,
- 14 μαστιγοῦσιν ὡς ξένον.
- 15 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,
- 16 ὃν (?) ξενίζομαι βλέπειν
- 17 τὸν θάνατον τοῦ ξένου.
- 18 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,
- 19 [Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον]
- 20 ὡς παρεῖναι ξενίζειν

(1) Il detto codice non è unico, ma risulta dalla riunione di una serie di quinterni e di fogli di altri codici di vario contenuto e forma, cuciti insieme senza ordine, nè senso. Le pagine dell' ἰδιόμελον sono cartacee e appartengono forse al sec. XV—XVI. Questo ἰδιόμελον, come apparisce dalla rubrica notata accanto al testo, si cantava durante il ritorno in chiesa nella processione del Venerdì santo; ma oggi non è più in uso.

μοι νεκρὸν πρὸς ταφήν· τὸ σῶμα ἐκείνου τοῦ παρὰ σοῦ κατακριθέντος Ἰησοῦ τοῦ Ναζαρινοῦ, Ἰησοῦ τοῦ πτωχοῦ, Ἰησοῦ τοῦ αἰκίου, Ἰησοῦ τοῦ κρεμαμένου, τοῦ γυμνοῦ, τοῦ εὐτελοῦς, Ἰησοῦ τοῦ τέκτονος υἱοῦ, Ἰησοῦ τοῦ δεσμίου, τοῦ αἰθρίου, τοῦ ξένου καὶ ἐπὶ ξενίᾳ ἀγνωρίστου, τοῦ εὐκαταφρονήτου, καὶ ἐπὶ πᾶσι κρεμαμένου. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον· τί γὰρ σε ὠφελεῖ τὸ σῶμα τούτου τοῦ ξένου; Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, ἐκ μακρᾶς γὰρ ἦλθεν ὧδε τῆς χώρας, ἵνα σώσῃ τὸν ξένον· κατήλθε γὰρ εἰς τὴν σκοτεινὴν ἀνενέγκαι τὸν ξένον. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, οὗτινος τὴν χώραν ἀγνοοῦμεν οἱ ξένοι. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, οὗτινος τὸν πατέρα ἀγνοοῦμεν οἱ ξένοι. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, τὸν ξένον ζῶν καὶ βίον ζήσαντα ἐπὶ ξένα. Δός μοι τοῦτον τὸν Ναζωραῖον ξένον οὗ τὸν τόκον καὶ τὸν τρόπον ἀγνοοῦμεν οἱ ξένοι. Δός μοι τοῦτον τὸν ἐκούσιον ξένον, τὸν μὴ ἔχοντα ὧδε ποῦ τὴν κεφαλὴν κλίνῃ. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, τὸν ὡς ξένον ἐπὶ ξένης οἰκῆς, ἐπὶ φάτνης τεχθέντα. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον, τὸν ἐξ αὐτῆς τῆς φάτνης ὡς ξένον ἐξ Ἡρώδου φυγόντα. Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον τὸν ἐξ αὐτῶν τῶν σπαργάνων ἐν Αἰγύπτῳ ξενωθέντα, οὗ πόλιν ἔχοντα, οὗ κώμην, οὗ οἶκον, οὗ συγγενῇ ἐπ' ἄλλοδαπῆς δὲ χώρας τυγχάνει οὗτος ὁ ξένος. Δός μοι, ὦ ἡγεμὼν, τοῦτον τὸν ἐπὶ ξύλου γυμνόν· σκεπάσω τὸν τῆς ἐμῆς φύσεως σκεπάσαντα γύμνωσιν. Δός μοι τοῦτον τὸν νεκρὸν ὁμοῦ καὶ θεόν· σκεπάσω τὸν τὰς ἐμᾶς ἁμαρτίας καλύψαντα. Δός μοι, ὦ ἡγεμὼν, νεκρὸν τὸν ἐπὶ Ἰορδάνου τὴν ἐμὴν ἁμαρτίαν ἐνθάψαντα. Ὑπὲρ νεκροῦ παρακαλῶ ὑπὸ πάντων ἀδικηθέντος, ὑπὸ φίλου πραϊθέντος, ὑπὸ μαθητοῦ προδοθέντος, ὑπὸ ἀδελφῶν διωχθέντος, καὶ ὑπὸ δούλου ραπισθέντος. Ὑπὲρ νεκροῦ πρεσβέως, τοῦ ὑπὸ τῶν ὑπ' αὐτοῦ ἐκ δουλείας ἐλευθερωθέντων κατακριθέντος, τοῦ ὑπ' αὐτοῦ ὄξος ποτισθέντος, τοῦ ὑπὸ τῶν ἰαθέντων ὑπ' αὐτοῦ τραυματισθέντος, τοῦ ὑπὸ τῶν μαθητῶν καταλειφθέντος, καὶ αὐτῆς τῆς μητρὸς

21 τοὺς πτωχοὺς τε καὶ ξένους.  
22 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,  
23 ὃν ὁ Ἰούδας δολίως  
24 ἀπεξένωσεν κόσμῳ.  
25 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,  
26 ὃν ὁ φίλος ἀρνεῖται.  
27 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,  
28 ἵνα κρύψω ἐν τάφῳ,  
29 ὅτι οὐκ ἔχει ὁ ξένος  
30 τὴν κεφαλὴν ποῦ κλίνῃ.  
31 Δός μοι τοῦτον τὸν ξένον,  
32 οὗ ἡ μήτηρ ὀρώσα  
33 ἐν σταυροῦ κρεμάμενον  
34 καδικτετεύει βοῶσα·  
35 εἰ καὶ τὰ σπλάγχνα σπαράττομαι  
36 καὶ τὴν καρδίαν τιτρώσχομαι  
37 νεκρὸν ἄπνουν βλέπουσα,  
38 ἀλλὰ τῇ σῇ ἀναστάσει  
39 μεγαλυνθῆναι θαρῶ.  
40 Τούτοις δυσωπῆσας  
41 τῷ Πιλάτῳ τοῖς λόγοις  
42 ὁ εὐσχήμων λαμβάνει  
43 τὸ σῶμα τοῦ σωτῆρος  
44 καὶ εὐσχημόνως εἰλύσας  
45 ἐν συνδόνι καὶ σμύρνῃ  
46 κατέθετο μνημεῖον.  
47 [τοῖς πιστοῖς παρεχόμενος ζῶν αἰώνιον καὶ τὸ μέγα ἔλεος].

ἀποστερηθέντος. Ὑπὲρ νεκροῦ, ὃ ἡγεμῶν, δυσωπῶ, τοῦ ἐπὶ ξύλου κρεμα-  
μένου ἀοίκου. Οὐ γὰρ πάρεστι τούτῳ οὐ πατήρ ἐπὶ γῆς, οὐ φίλος, οὐ  
μαθητής, οὐ συγγενής, οὐκ ἐνταφιαστής, ἀλλ' αὐτὸς μόνος τοῦ μόνου  
μονογενῆς ἐν κόσμῳ Θεὸς καὶ ἄλλος οὐδεὶς.

Τούτων οὕτως ὑπὸ Ἰωσήφ πρὸς Πιλάτον εἰρημένων, ἐκέλευσεν ὁ  
Πιλάτος δοθῆναι αὐτῷ τὸ πανάγιον σῶμα τοῦ Ἰησοῦ.

Come si nota facilmente la struttura metrica di questo *ιδιόμελον*  
è singolare e si allontana dalle norme generali di simili composizioni,  
in cui predomina la struttura strofica a ripetizione costante di versi  
disuguali, per avvicinarsi invece alla forma più arcaica degl'inni  
a struttura uniforme, di cui non sono rimasti che pochi frammenti  
nella ufficiatura greca.

Dei 46 versi contenuti in questo *ιδιόμελον* 28 presentano uno  
schema costante :

(A)     $\underline{\cup} \cup \underline{\cup} \cup \underline{\cup} \cup$   
9    δὸς μοι τοῦτον τὸν ξένον,  
14    μαστιγοῦσιν ὡς ξένον.

Tre versi (7, 11, 43) presentano uno schema poco diverso dal  
precedente, per l'inversione di un accento :

(B)     $\cup \underline{\cup} \cup \cup \cup \underline{\cup}$   
7    προσήλθε τῷ Πιλάτῳ.

Basta però cambiare l'ordine delle parole, per avere lo schema (A) :

7    τῷ Πιλάτῳ προσήλθε,  
11    ξενωθέντα Αἰγύπτου,  
43    τοῦ σωτήρος τὸ σῶμα.

I versi 34 e 40 si allontanano dallo schema (A) l'uno per eccesso,  
l'altro per difetto di una sillaba :

34    [  $\cup$  ]  $\cup \cup \underline{\cup} \cup \cup \underline{\cup} \cup$   
40     $\underline{\cup} \cup < \underline{\cup} > \cup \cup \underline{\cup} \cup$

Con molta probabilità si ha il verso originario nella forma  
seguinte :

34    ἰκετεύει βοῶσα,  
40    τούτοις οὖν δυσωπήσας.



Dai 13 restanti conviene espungere il 17 il quale certamente sta lì fuori di luogo e non ha legame grammaticale col precedente.

Il 1 e il 3 hanno schema di 7 sillabe ma con sdrucciolo in fine:

(C)    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 1    τὸν ἥλιον κρύψαντα  
 3    καὶ τὸ καταπέτασμα.

Il 35 e 36 sono di lunghezza maggiore degli altri:

(D)    ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 35    εἰ καὶ τὰ σπλάγχνα σπαράττομαι  
 36    καὶ τὴν καρδίαν τιτρώσκομαι.

Il 6 appartiene a questo schema, ma più forse per guasto, che per origine.

Facilmente si riduce allo (C):

          ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 [δ]    Ἰωσήφ θεασάμενος

Il 37 presenta invece lo schema (C):

          ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 νεκρὸν ἄπνουν βλέπουσα;

ma pare certo che esso sia guasto e mutilo, per lo meno vi manca l'oggetto personale: σέ, nel caso necessario ad esprimersi.

Restano isolati i versi 4, 5, 30, 33, 38, 39, 46.

La chiusa finale (47) è una formola rituale di chiusa di molti idiomeli e non ha nulla a vedere col resto del componimento, a cui è stato appiccicato, senza neppure curarsi di concordare il participio *παρεχόμενος* al suo sostantivo genitivo: *σωτήρος*.

Se si potesse provare che questo *ιδιόμελον* fosse tanto antico, da poter ragionevolmente supporre che esso facesse parte di uno dei componimenti drammatici bizantini, e che il brano corrispondente dell'omelia non fosse altro che un'amplificazione oratoria del primitivo testo poetico, noi avremmo non solo un indiscutibile esempio del modo come gli omeliasti travisavano i testi poetici, ma anche una sicura prova delle varie fasi della metrica drammatica alle quali abbiamo sopra accennato. Ma le prove mancano e la critica interna dell'*ιδιόμελον* stesso non ci porge su questo riguardo alcun

lume. Parrebbe anzi a prima impressione, che l'ἰδιόμελον derivi dall'omelia e non viceversa. E il caso non sarebbe strano, nè nuovo.

È stato già osservato ripetutamente che gl'Innografi, e specialmente i poeti dei tropari, abbiano spesso tratto i loro periodi ritmici da periodi oratori di antichi Padri. Il Pargoire generalizzando un po' la tesi affermò risolutamente che « *le texte des tropaires, dans bien de cas, s'est constitué purement et simplement aux dépenses des illustres orateurs du IV<sup>e</sup> siècle* (1).

Il nostro ἰδιόμελον sarebbe un tardo esempio di simili derivazioni poetiche dalle omelie? Potrebbe darsi, ma anche per questa ipotesi mancano le prove. Non avendolo sinora rinvenuto che nel citato manoscritto del sec. XV, e non trovandone nè nella liturgia, nè altrove, tracce che ci permettano di farlo risalire ad una conveniente antichità, non possiamo affermar nulla sul riguardo, e contentandoci di avere esposto la situazione, non insistiamo su delle ipotesi, le quali quantunque presentino molte attrattive, non possono però servire di base per sicuri giudizi.

### § 5. — La *sougîthâ* siriana e la forma poetica del drama sacro bizantino.

Abbiamo ripetutamente accennato alle affinità tra le omelie drammatiche bizantine e i cantici-omelie della letteratura siriana. Questa rassomiglianza si estende anche alla forma poetica? È innegabile che vi sieno delle profonde analogie. Così l'omelia di S. Efrem già citata, è divisa in 44 strofe ordinate con l'acrostico secondo le 22 lettere dell'alfabeto siriano, con due strofe (domanda e risposta) per ciascuna lettera, precisamente come i dialoghi delle nostre omelie.

Ogni strofe è composta di quattro versi di sette sillabe ciascuno, meno la prima strofe che ha cinque versi. I dialoghi sono preceduti da cori con strofe alternate, rette da leggi più o meno costanti.

Basta ciò per affermare che la forma poetica del drama

---

(1) PARGOIRE, op. cit. pag. 107.

bizantino derivi dalla *sougîthâ* siriana? — La questione della derivazione della poesia ritmica dalla siriana, è stata discussa largamente a proposito delle liriche dei melodi.

Sull'origine della poesia ritmica si erano fatte diverse ipotesi: secondo alcuni, essa già esisteva negli antichi tempi presso il popolo; secondo altri, essa avea preso il posto della poesia quantitativa, quando si perdette la distinzione delle sillabe brevi e lunghe e nella lingua viva regnava l'accento; secondo altri ancora, sorse dall'imitazione di forme poetiche greche antiche (1). Ma queste ipotesi caddero per mancanza di prove sicure.

Già Pitra, Stevenson e Bouvy aveano accennato alla possibilità di una derivazione della poesia ritmica dalla poesia semitica (2); Guglielmo Meyer ne tentò la dimostrazione (3) e basandosi principalmente sul fatto che molti dei caratteri della poesia ritmica, p. e. l'acrostico, la rima ecc. parevano derivati dalla poesia semitica, sostenne che tutta intera la poesia ritmica fosse passata nella letteratura bizantina dalla siriana. La sua tesi però trovò più avversari che seguaci; da una parte la prosodia siriana era allora troppo poco conosciuta, perchè potesse servire di base ad un lavoro serio di comparazione: dall'altra poi, i germi dell'acrostico e della rima si ritrovavano, ancor prima dell'apparizione della poesia ritmica, così avanzati presso i Greci e presso i Latini, che non era affatto necessario ricorrere ad una letteratura straniera per spiegarne la presenza nella poesia ritmica greca. Hubert Grimme riprese lo studio della prosodia siriana, e credette di avere raggiunto la prova che la metrica siriana, e specialmente quella di Efrem, è del tutto dominata dal principio dell'accento verbale e del numero delle sillabe, e che perciò, come già avea sostenuto il Meyer, la poesia ritmica bizantina, e poi quella latina, debbono la loro origine alla metrica siriana (4). Ma nemmeno le prove del Grimme furono accettate come esaurienti, anzi

(1) KRUMBACHER, *Byz. Lit. Gesch.* pag. 702: *Ursprung der rythmischen Poesie.*

(2) PITRA, *Hymnologie.*

(3) MEYER, *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung.* Munich, 1885.

(4) GRIMME, *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers*, in *Collectanea Friburgensia*, Fasc. II. Fribourg (Svizzera), 1893.

molti orientalisti (1) le dichiararono contraddittorie; onde osserva il Krumbacher: “ Fino a che gli Orientalisti non si siano accordati sulle questioni fondamentali della metrica ebraico-siriaca, nessuna dimostrazione (della dipendenza della poesia ritmica bizantina dalla siriana) può convincere, poichè ogni dimostrazione dipende essenzialmente dalla soluzione di questa questione fondamentale, che può considerarsi ancora come aperta,, (2).

Non intendiamo entrare in tale questione che è di esclusiva competenza degli orientalisti: facciamo osservare solamente che il fatto innegabile dell'affinità di questa forma di omelia drammatica della letteratura bizantina con le omelie poetiche in forma dialogica della letteratura siriana potrebbe fornire nuovi argomenti a chi volesse ritentare la prova.

#### § 6. — Cori e parti narrative.

Fra i 570 versi del drama bizantino che presentiamo, ve ne sono ben 163 che non hanno forma dialogica. Alcuni di essi di natura evidentemente lirica, sono raggruppati in forma d'inno; altri invece si riuniscono in strofe di argomento morale-esortativo; altri finalmente sono di argomento narrativo e segnano il passaggio tra le diverse scene, colmando le lacune dell'azione. Tutti questi versi rappresentano probabilmente le parti riserbate ai cori.

Le strofe dell'*Inno alla verginità* portano l'impronta della nuova lirica religiosa: esse formano un vero componimento innografico trapiantato nel drama. Se la forma con cui si presenta nella ricostruzione, non lasciasse dubbi di sorta, quest' inno dovrebbe considerarsi come uno dei più antichi tra gl'inni bizantini, presentando esso una disposizione già abbastanza complessa, ma non ancora quella perfettamente sistematica e regolare degl'innografi più celebrati. È logico supporre che quest' inno dovea essere cantato da cori alterni, come tutti gli altri inni che erano in uso nella liturgia greca.

---

(1) Vedi: *Zeitschrift der deutschen morgenl. Gesellschaft*, XLVII e LII. In quest'ultimo, l'art. di BROCKELMANN, p. 401 e segg.

(2) KRUMBACHER, op. cit. pag. 704.



Le strofe di argomento strettamente morale-esortativo sono poche di numero, quattro (1-20) che precedono, e quattro (55-70) che seguono l'Inno alla Verginità.

Erano queste strofe cantate anch'esse da cori alternati, come le strofe dell'inno, oppure, come sembrerebbe più probabile, erano semplicemente dette da un oratore, da un corago, o in genere da un personaggio simbolico che parlava il linguaggio jeratico della verità e della virtù? Su questo riguardo noi siamo ridotti a delle semplici congetture, mancandoci ogni notizia e quindi non insistiamo oltre a fantasticare sulle tante possibili risposte al quesito, che analogie e rassomiglianze più o meno vicine potrebbero suggerire.

Nè una situazione molto più chiara ci offrono gli altri versi di argomento narrativo, interposti qua e là tra i dialoghi (vv. 71-94, i dubbi di Giuseppe; 155-186 il pentimento di Giuseppe; 187-194 le esitazioni di Maria; 336-353 la rassicurazione di Maria; 450-463 la rabbia dei demoni). Come vedremo meglio in seguito, la presenza di parti narrative è una delle caratteristiche del drama sacro di tutti i tempi: nel drama bizantino ciò è naturale poichè esso si sviluppò precisamente dalla narrazione omiletica: ma a chi erano assegnate nella esecuzione queste parti narrative? In occidente la narrazione o è affidata all'oratore o ad un personaggio speciale: nel drama bizantino c'era questo personaggio speciale, lo *storico*, oppure anche le parti narrative erano attribuite ai cori? Confessiamo che se da una parte talune di queste strofe presentano un carattere placidamente narrativo e non starebbero male in bocca allo *storico*, dall'altra però la maggior parte delle strofe narrative sono così animate da un certo impeto lirico, e procedono così solenni in una compassata gravità piena di significato, da rievocare in certo modo nell'intonazione e nel colore l'antico solenne coro della tragedia greca.

Pertanto non possedendo elementi sicuri per determinare e precisare in questi tratti sia l'alternarsi dei cori, sia il succedersi di possibili personaggi simbolici, abbiamo preferito di sopprimere ogni indicazione, segnando solo la divisione dei versi in strofe, fatta secondo i criteri metrici sopra accennati.

A quale epoca possono assegnarsi questi frammenti poetico-dramatici?

Abbiamo già dimostrato che essi derivano da almeno due drammi sacri diversi: all'uno apparterebbero i due dialoghi, al secondo tutta la restante poesia dell'omelia. I dialoghi sembrano più antichi: essi infatti presentano una struttura molto più semplice a base, per la maggior parte, di soli distici, e non per strofe così complesse come le altre parti del drama.

Queste potrebbero considerarsi come di epoca un po' posteriore: la complicazione della metrica rileva un'epoca della poesia ritmica più avanzata in cui l'artificio prevale intieramente sull'ispirazione: di modo che se per i dialoghi si può risalire fino al sec. VI, per le strofe bisogna scendere al sec. VII e forse ancora più in qua. Argomenti probabili per stabilire una data meno approssimativa di quella sopra indicata, potrebbero forse fornirli una minuziosa analisi della lingua e uno studio comparativo dello stile che però ci porterebbe oltre i limiti del nostro studio.

Rinunziamo ugualmente all'attraente, ma pericolosa tentazione di aggiungere l'epiteto di *poeta drammatico* a qualcuno dei nomi dei più noti melodi ed innografi di questo periodo, poichè solo lunghe ed accurate ricerche su un materiale più largo potranno in appresso darci qualche lume sul riguardo. Qui ci permettiamo solo di notare la grande affinità che passa non solo per certi atteggiamenti metrici, ma bene spesso per successione di concetti e spesso ancora per uso di frasi e di parole tra alcuni tratti de nostro drama e l'inno Ἀνάδιστος, sì che non sarebbe audacia supporre che tra le due poesie ci possa essere qualcosa di comune, qualcosa come il legame che unisce tra di loro i figli dello stesso padre.

---



# ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ



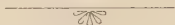
OMELIA E DRAMA SACRO POETICO





# TESTO

## DELL'OMELIA ATTRIBUITA A S. PROCLO



### Varianti — Note



La lezione seguita è quella del Codice Vaticano greco 1633, da cui trasse il Riccardi la sua edizione. Ce ne siamo allontanati però sempre che la lezione degli altri codici è evidentemente più corretta, di modo che le varianti sieno da attribuirsi o al cattivo gusto o ad errori materiali dell'amanuense.

I codici di cui diamo le varianti sono, oltre il

*Vaticano* 1633 = *VR*, anche il

*Vaticano* 2048 = *Vat.*,

*Ottoboniano* 85 = *O*,

*Regio di Parigi* 118 = *R*.



# ΕΓΚΩΜΙΟΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΘΕΟΤΟΚΟΝ ΜΑΡΙΑΜ.



I. — Κλέπτει τοὺς πόρους τῶν ἐμπόρων ἢ συνεχῆς προσδοκία τῶν πόρων· καὶ τῶν ἀγρίων κυμάτων παρασκευάζει καταθαρβῆν ὁ δικαῆς πόθος τῶν χρημάτων.

Ἐπεὶ οὖν μέλλομεν καὶ ἡμεῖς σήμερον ἐκ τῶν στομίων ἐκπέμπειν 5 τῆς προθυμίας τὴν μικρὰν καὶ εὐτελῆ σκάφην τῆς διδασκαλίας, εἰς τὸν εὐδιον καὶ ἀτάραχον πλοῦν τῆς παρθενικῆς ἱστορίας ἀναδράμωμεν.

Δεῦρο δὴ οὖν τοῦ βάρους γνησιώτερον τοῦ δεσποτικοῦ κατατολμήσωμεν τῆς πνευματικῆς ὠφελείας, τὸν ὄκνον ἀποτριψάμενοι τῆς σωματικῆς ἀσθενείας· καὶ τῶν μὲν βιωτικῶν πραγμάτων περιέλωμεν τὰ 10 σχοινία· τῶν δὲ πανηγυρικῶν κρεμάσωμεν ὀφλημάτων τὰ ἱστία· ἵν' οὕτως τῇ πραεῖᾳ τοῦ πνεύματος αὐρὰ παραπεμπόμενοι, τὴν χρυσοφόρον τῶν Εὐδiléων πόλιν εὐρεθῶμεν καταληψόμενοι.

Καὶ τίς ἐστὶν ἡ Εὐιλὰτ γῆ (1) καὶ τὸ χρυσίον; οὐχὶ ἡ ἁγία Παρθένος καὶ ἡ ταύτης καθαρὰ καὶ ἄσπιλος ψυχὴ; Τίς δὲ ὁ ἄνθραξ;

## Varianti.

Vat. Ἰωάννου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς Θεοτόκου· Κύριε εὐλόγησον. — Ο Ἰωάννου ἀρχιεπισκόπου Κωνσταντινουπόλεως τοῦ Χρυσοστόμου εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τῆς Παναγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου.

1. — Ο συνεχεῖς. || 2. — πόρων, Vat. πόνων. — τῶν Vat, []. — Vat. κατασκευάζει. — R καὶ τῶν ἀγρίων κατασκευάζει καταθαρβῆν κυμάτων — ὁ, VR [].

4. — Vat. καὶ ἡμεῖς μέλλομεν. — Vat. στομίων. || 6. — τὸν, O []. — ἀναδράμωνεν, VR [].

7. — Ο κατατολμίσωμεν. || 8. — ὄκνον, Vat.-O-R ὄγκον. — Ο ἀποβρίψάμενοι. || 9. πραγμάτων, Vat. []. — Ο περιερόμενοι. || 10. — Vat.-O ὀφλημάτων. — Vat.-O ἵνα οὕτως. || 11. — τῶν, VR []. || 12. — Vat.-O καταλειψόμενοι.

13. — ἡ Εὐιλὰτ γῆ, VR-R Εὐιλὰτ καὶ ἡ γῆ, Vat. ἡ Εὐιλὰτ καὶ ἡ γῆ. — οὐχί, Vat. []. || 14. — Ο παρθ. Μαρία.

## Note.

(1) Tutto questo periodo: Καὶ τίς ἐστὶν... ἐδρίμυζε θάνατον, non è che una glossa all' Εὐιλέων πόλιν del periodo precedente, basata sull' applicazione a Maria di un passo del Genesi II, 11: « Ὄνομα τῇ ἐνὶ Φισῶν· οὗτος ὁ κυκλῶν πάσαν τὴν γῆν Εὐιλὰτ· ἐκεῖ οὐ ἐστὶ τὸ χρυσίον· τὸ δὲ χρυσίον τῆς γῆς ἐκείνης καλόν, καὶ ἐκεῖ ἐστὶν ὁ ἄνθραξ καὶ ὁ λίθος ὁ πράσινος ». — Nel primo periodo bizantino (V-VI Sec.)

οὐχὶ Κύριος ὁ λέγων· « πῦρ ἦλθον βαλεῖν ἐπὶ τὴν γῆν »; Τίς δὲ λίθος ἢ πράσινος; οὐχὶ ἡ ἐκούσιος τῆς σωματικῆς αὐτοῦ νεκρώσεως ὠχρότης, ὥς διὰ τῆς καυστικῆς τοῦ τοιοῦτου πράσου φύσεως, τὸν καταπιόντα αὐτὸν ἐδρίμυζε θάνατον;

<sup>5</sup> Παρακαλῶ τοῖνυν τοὺς συνεγράπτεσθαι θέλοντας ἡμῖν τῆς παρούσης ἀποδημίας, τῆς νενομισμένης μὴ καταλιγωρῆσαι κωπηλασίας· οὕτω γὰρ ἡ διδασκαλικὴ πορεία τὴν εὐπλοῖαν κτίσεται, καὶ ἡ ἀδελφικὴ συμμαχία τὴν εὐνοίαν ἐπιδειξεται. Ὅμως δὲ ἐξ αὐτοῦ βούλομαι ὑμᾶς ὑπομνήσαι, ἀδελφοί, τοῦ προοιμίου, ὥς οὐκ ἔστιν ἀκίνδυνον τῆς παρ-  
<sup>10</sup> θενικῆς ἐπιβῆναι θαλάσσης· καὶ μάλιστα τοὺς ἀγῆθεις καὶ ξένους τῆς τοιαύτης πορείας. Εἰ γὰρ καὶ πολλοὶ τοῦ τοιοῦτου πελάγους κατετόλμησαν, ἀλλ' ἀχειμάστως ὀλίγοι διεσώθησαν ἐντεῦθεν εἰς τὸν ἀκύμονα καὶ εὐδιον λιμένα τοῦ θελήματος τοῦ Θεοῦ.

II. — Θεῖον γὰρ ὡς ἀληθῶς, καὶ λαμπρὸν καὶ τῆς ὑπερκειμένης καὶ  
<sup>15</sup> μακαρίας τῶν ἀσωμάτων τάξεως, τὸ ἀμόλυντον τῆς παρθενίας ἐνδυμα· ἐπεὶ καὶ ὁ τῶν ὄλων βασιλεὺς ταύτην περιβαλέσθαι κατεδέξατο τὴν εὐπρεπεστάτην ἐσθῆτα. « Ὁ Κύριος, γὰρ φησιν, ἐβασίλευσεν, εὐπρέπειαν ἐνεδύσατο ». Οὐ μόνον δὲ τὸν ἄθικτον τῆς ἱερατικῆς ἀγνείας ἐνεδύσατο χιτῶνα, ἀλλὰ γὰρ καὶ τὴν ἐντιμον τῆς βασιλικῆς εὐκοσμίας ἀμφιάσατο  
<sup>20</sup> στολήν. Ἐν οἷς δηλοῦται τὰ δύο τάγματα, τῶν ἀρχόντων καὶ τῶν ἀρχομένων, τῆς ἀληθοῦς παρθενίας καὶ τῆς εὐσεβοῦς σωφροσύνης (1).

2. — Ο ὠχρότης. || 3. — Ο καταπιόντα.

5. — Vat.—O—R sopprimono tutto il tratto 5-13: Παρακαλῶ τοῖνυν... θελήματος τοῦ Θεοῦ. || 6. — VR κωπηλασίας.

17. — ἐσθῆτα, R στολήν. — φησιν, Vat. [. ] || 18. — Ο ἄθικτον. — Vat. ἐπεδύσατο.

non mancano gliscritti sui *simboli* delle pietre preziose. Questo simbolismo venne poi largamente applicato all'esegesi scritturale; come, p. e., nei *Commentari di Procopio di Gaza* (465-528?), dai quali pare derivino l'interpretazione assegnata dall'omelia ad ἀνθραξ e al πράσινος λίθος. — Il tratto seguente: Παρακαλῶ etc. che trovasi solo in VR è la continuazione immediata del periodo precedente alla glossa e chiude la serie delle strofe proemiali (vedi nella ricostruzione poetica vv. 1-20).

(1) Sin qui sono d'accordo i codici. E quest'ultimo tratto è un commento oratorio dovuto al primo omeliaste: non ha alcun vestigio di versificazione, nè di rime. Il seguito, meno un breve tratto del cap. III, fu tralasciato dai compilatori di Vat., O e R. — Nelle parole « τῶν ἀρχόντων » e « τῶν ἀρχομένων » l'oratore allude chiaramente al celibato necessario agli ecclesiastici (οἱ ἀρχοντες), come la temperanza è necessaria a tutti gli altri fedeli (ἀρχόμενοι). Più sotto poi (cap. III) torna daccapo su questo argomento e con parole ancora più chiare: « Οἱ μὲν ἀρχόμενοι καὶ τῷ κόσμῳ ἀναστρέφόμενοι, τῆς σωφροσύνης ἐπιμελῶνται· οἱ δὲ ἀρχοντες καὶ τῷ Θεῷ ἀνακείμενοι τῆς ἀγνείας ἀντέχονται ». E poi ancora: « Ἐν μὲν τοῖς βιωτικοῖς ἐκφέρουσα, κατὰ τὸν Σολομῶντα, ὥς συκὴ τῆς σεμνότητος τοὺς δαλύνθους

Ἦν γὰρ ὁ αὐτὸς καὶ βασιλεὺς καὶ ἱερεὺς κατὰ τὴν τάξιν Μελχισεδέκ.  
 Ὅν τρόπον καὶ Ἀαρὼν ἐν τοῖς ἔμπροσθεν χρόνοις περιεβάλλετο πορ-  
 φύραν καὶ βύσσον· σημεῖον γὰρ τῆς ἀμέμπτου καὶ καθαρᾶς τῶν ἱερέων  
 πολιτείας ἡ βύσσος· τεκμήριον δὲ τῆς ἐμπόνου καὶ ἐναρέτου τῶν βασι-  
 5 λέων διαγωγῆς ἡ πορφύρα, ὀπλιτικοῖς ἰδρῶσι φοινισσομένη· ὡς διὰ  
 τοῦ ἐνδύματος, ἐκάστου δηλοῦσθαι ἀξιώματος τὸ εὐσεβὲς καὶ ἀνδρεῖον  
 τοῦ φρονήματος· οὕτω καὶ ὁ Κύριος ἐν ἀμφοτέροις γενόμενος, ὡς μὲν  
 ἱερεὺς τὸν Πατέρα πάντων ἐξιλεώσατο, ὡς δὲ βασιλεὺς τὸν κατὰ πάντων  
 ἐπλιζόμενον διάβολον ἐτροπώσατο.

10 III. — Ὅντως κηρίον μέλιτος οἱ καλοὶ τῆς παρθενίας λόγοι· ἐκ μὲν  
 τῆς ἀληθοῦς πίστεως ἔχοντες τὴν ἡδύτητα, ἐκ δὲ τῆς ἀκριβοῦς πράξεως  
 κεκτημένοι τὴν γλυκύτητα. Αὕτη (1) ὁ λογικὸς τοῦ Θεοῦ παράδεισος, ἐν  
 ᾧ πᾶν ξύλον ὠραῖον εἰς θρασιν, τουτέστιν πνευματικὴν θεωρίαν· καὶ  
 καλὸν εἰς βρώσιν, τὴν πνευματικὴν διδασκαλίαν· καὶ τὸ τῆς ζωῆς

1. — Ἦν γὰρ ὁ αὐτὸς . . . τῆς ἀγνείας ἀντέχονται, Vat.-O-R [].

ἐν δὲ τοῖς ἱερατικοῖς, κατὰ τὸν αὐτὸν Σολομῶντα, προβάλλουσα ὡς ἄμπελος τῆς χρη-  
 σιότητος τοὺς κυπρίζοντας βότρυας». Queste parole fanno supporre, se non l'esi-  
 stenza di una legge positiva che imponesse il celibato ai chierici, almeno una  
 consuetudine da lunga mano stabilita. Or l'usanza del celibato non cominciò  
 a diventare generale in Oriente che verso il VI secolo, e in Occidente non di-  
 venne legge che molto più tardi. — Vedi: LECLERCQ-HEFELE, *Hist. des Conc.*,  
 II, Append. VII, pag. 1336 e segg.

(1) I tratti poetici contenuti in questo capitolo e nei seguenti IV-V, si ri-  
 trovano per la maggior parte, con parecchie varianti, anche nella seconda delle  
 omelie εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν, attribuite a Gregorio Taumaturgo. Però mentre  
 nella nostra omelia il soggetto costante è la verginità, in quella del Tauma-  
 turgo s'incomincia con la verginità in genere, ma presto si cambia, e il di-  
 scorso si riferisce direttamente alla Vergine Maria, per ritornare poi di nuovo  
 sul concetto generale del premio riservato ai vergini. I tratti poetici sono inoltre  
 intercalati ad una serie di encomi, parte dei quali ritroveremo nella nostra  
 omelia al capo XVII.

Fornendoci il testo del Taum. vari elementi buoni per la ricostruzione  
 metrica, crediamo necessario, riportarne qui integralmente il tratto che più ci  
 interessa, secondo l'edizione del MIGNÉ, *P. G.* X, col. 1160:

Ποίοις οὖν ἐγκωμίων ῥήμασι τὴν παρθενικὴν διαγράφωμεν ἀξίαν; Ποίοις ἐπαίνων  
 νεύμασι καὶ κηρύγμασι τὸν ἄσπιλον ἀνυμνήσωμεν χαρακτῆρα; Ποίοις πνευματικαῖς  
 ὑμνωδαῖς καὶ λέξεσι δοξάσωμεν τὴν ὑπερένδοξον ἐν ἀγγέλοις; Αὕτη ἐν τῇ οἴκῳ τοῦ  
 Θεοῦ πεφυτευμένη, ὡς κατὰ καρπὸς ἐλαία, ἐν ᾗ τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον ἐπεσκίασε [al.  
 ἐπισκιάζει]· δι' ἧς υἱοὺς καὶ κληρονόμους ἡμᾶς κέκληκεν τῆς τοῦ Χριστοῦ βασιλείας.  
 Αὕτη ὁ ἀειθαλὴς τῆς ἀφθαρσίας παράδεισος· ἐν ᾗ τὸ ζωοποιὸν ξύλον φυτευθὲν τοῖς  
 πᾶσι χωρηγεῖ ἀθανασίας καρποῦς [al. ἀφθαρσίας καρπὸν]. Αὕτη παρθένον τὸ ἀγαλ-  
 λίαμα. Αὕτη πιστευόντων στήριγμα καὶ εὐσεβῶν κατόρθωμα. Αὕτη φωτὸς ἐνδυμα-



πεφύτευται δένδρον, ἡ σωτήριος τοῦ Θεοῦ οἰκονομία· μεθ' ὧν ἐστὶ καὶ τὸ ξύλον τοῦ εἰδέναι καλοῦ γνωστὸν καὶ πονηροῦ, ἡ παρθενικὴ εὐμορφία ἐν τῇ προαιρετικῇ γυμνάζουσα τὴν φυσικὴν ἐπιθυμίαν. Αὕτη τῆς ἀληθινῆς ἐπαγγελίας ἡ χώρα, [ἐν ἣ] τὸ λογικὸν καὶ ἄδολον γάλα, καὶ  
 5 τὸ πνευματικὸν καὶ ἀφθαρτον πηγάζουσα μέλι (1). « Εἰσάξω, γάρ φησιν, ὑμᾶς εἰς γῆν βρέουσαν γάλα καὶ μέλι », ἵνα οἱ μὲν ἀρχόμενοι, καὶ τῷ κόσμῳ τούτῳ ἀναστρεφόμενοι, τῆς σωφροσύνης ἐπιμελῶνται· οἱ δὲ ἀρχοντες καὶ τῷ Θεῷ ἀνακείμενοι, τῆς ἀγνείας ἀντέχωνται.

Διπλοῦς γὰρ ὁ τῆς ἐκκλησίας χαρακτήρ· ἐν κρωσσωτοῖς χρυσοῖς  
 10 περιβεβλημένη, πεποικιλμένη, πᾶσαν δὲ τὴν τοῦ κάλλους δόξαν, κατὰ τὸ γεγραμμένον, ἔσωθεν ἐπιφερομένη· ἐν μὲν τοῖς βιωτικοῖς ἐκφέρουσα κατὰ τὸν Σολομώντα, ὡς συκὴ τῆς σεμνότητος τοὺς ὀλύνθους· ἐν δὲ τοῖς ἱερατικοῖς κατὰ τὸν αὐτὸν Σολομώντα, προβάλλουσα ὡς ἄμπελος τῆς χρηστότητος τοὺς κυπρίζοντας βότρυας.

15 « Αἱ ἄμπελοι γὰρ ἡμῶν, φησί, κυπρίζουσι, καὶ ἡ συκὴ ἐξήνεγκε τοὺς ὀλύνθους αὐτῆς ». Κατὰ ταύτην, ὡς οἶμαι, τὴν τάξιν προσήνεγκαν οἱ ἀπόστολοι μετὰ τὴν ἀνάστασιν τῷ Δεσπότη ἰχθύος ὅπου μέρος,

---

9. — Vat.-O-R Διπλοῦς γὰρ ὁ τῆς ἐκκλησίας χαρακτήρ. « Ἐν κρωσσωτοῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη, πεποικιλμένη ». Τοιγαροῦν ἀρτίως τοῦ εὐαγγελιστοῦ ἠκούσαμεν λέγοντος. « Πρὶν ἢ συνελθεῖν αὐτοὺς εὐρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου ». Μάθωμεν ποίαν ἔχει ecc., vedi c. VIII. Tutto il tratto intermedio manca.

---

καὶ ἀρετῆς [al. ἀληθείας] ἐφέστιον. Αὕτη πηγὴ ἀένναος, ἐν ἣ τὸ ζῶον ὕδωρ ἐβλύσει τὴν ἑνσαρκον τοῦ Κυρίου παρουσίαν. Αὕτη δικαιοσύνης δόρυμα, καὶ ὅσοι ταύτης γεγόνασιν ἑρασταὶ καὶ τῆς παρθενικῆς ἐρῶσι γνησιότητος καὶ καθαρότητος, τῆς ἀγγελικῆς ἀπολαύσονται χάριτος. Ὅσοι τοῦ οἴνου τῆς μέθης [al. οἴνου καὶ τῆς μέθης], καὶ τῶν σικέρων ἀπέχονται τῆς ἡδυπαθείας, ἐκ τοῦ γεννήματος εὐφρανθήσονται τῆς ζωηφόρου φυτείας. Ὅσοι τὴν λαμπάδα ἄσβεστον διετήρησαν τῆς παρθενίας, τὸν ἀμάραντινον στέφανον ἀναδύσονται τῆς ἀφθαρσίας. Ὅσοι τὸν τῆς σωφροσύνης ἀσπίλον περιποιήσαντο χιτῶνα, εἰς τὸν μυστικὸν τῆς δικαιοσύνης παραληφθήσονται νυμφῶνα. Ὅσοι τοῦ ἀγγελικοῦ βαθμοῦ πλησιαίτεροι γερόνασι, γνησιαίτερον τοῦ δεσποτικοῦ κατατρυφήσουσι μακαρισμοῦ. Ὅσοι τὸ φωτιστικὸν ἔλαιον τῆς διανοίας, καὶ τὸ καθαρόν τοῦ συνειδότος θυμίαμα κέκτηνται, τῆς εὐδορίας τῆς πνευματικῆς, καὶ τῆς υἱοθεσίας [al. πνευματικῆς υἱοθεσίας] κληρονομήσουσι τὴν ἐπαγγελίαν. Ὅσοι ἀξίως τὸν εὐαγγελισμὸν ἑορτάζουσι τῆς Θεοτόκου παρθένου Μαρίας, γνησιαίτερον τῆς ἀγγελίας τοῦ Χαίρε, κεχαριτωμένη, κομίζονται μισθαποδοσίαν.

La frase « ὁ λογικὸς τοῦ Θεοῦ παράδεισος » si ritrova pure in Proclo, nel principio della sua famosa omelia: Ἐγκώμιον εἰς τὴν Θεοτόκον (1<sup>a</sup> della serie), che, si dice, recitò contro Nestorio, mentre era ancora vescovo di Cizico: « ἡ παρθένος Μαρία... ὁ λογικὸς τοῦ δευτέρου Ἀδάμ παράδεισος ».

(1) Questo periodo pel contenuto combacia esattamente col principio del capo IV, con cui forma una unica strofe: tutto il resto è commento dell'oratore.

καὶ ἀπὸ μελισσίου κηρίον, σημαίνοντες ἐν τῷ ἰχθύϊ τοὺς ἐκ τῆς  
 ἁλμυρᾶς τῶν κακῶν θαλάσσης τῷ ἀγκίστρῳ τῆς πίστεως σύλλη-  
 φθέντας λογικοὺς ἰχθύας, κατὰ τὸ εἰρημένον ὑπὸ τοῦ Κυρίου πρὸς τὸν  
 Πέτρον· « Ἀπὸ τοῦ νῦν ἀνθρώπους ἔσῃ ζωγρῶν »· ἐν δὲ τῷ κηρίῳ  
 5 τοὺς ἐκ τῶν ἐναρέτων τῆς δικαιοσύνης ἀνθρώπων, εἰς τὸ ἐνδότερον τῆς  
 καρδίας ἀποθησαυρίζοντας ταμεῖον, τὸν ὠφέλιμον καὶ προσηνῆ τῆς  
 εὐσεβείας καρπὸν, ὃν βασιλεῖς ὁμοῦ καὶ ἰδιῶται πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς  
 προσφέρονται ὑγίειαν. Οὕτω « βούτυρον καὶ μέλι φάγεται » ἐκ τῆς  
 10 τῶν δύο ταγμάτων ἐπιστροφῆς ἐσθίειν τὸ τικτόμενον παιδίον ἐκ τῆς  
 ἁγίας Παρθένου, διὰ τοὺς νηπιάζοντας τῇ κακίᾳ μετὰ τὸν μυστικὸν  
 τῆς κολυμβήθρας τόκον.

IV. — Ἐκ ταύτης τοιγαροῦν ὁ Ἰωάννης μεταλαμβάνων τῆς τροφῆς,  
 τῆς ἀχράντου κατηξιώθη ἄψασθαι κορυφῆς Κυρίου· ταύτης ἀπολαύων  
 τῆς βρώσεως, τῆς ἀγγελικῆς γέγονε τάξεως· « ἦν γὰρ ἡ τροφή αὐτοῦ  
 15 ἀκρίδες καὶ μέλι ἄγριον » (1)· τὸ ἀκρότατον τῆς ἀμέμπτου πολιτείας,  
 καὶ τὸ καθαρώτατον τῆς ἀσπίλου ἀγνεύσεως.

Καὶ καλῶς ἀγρίαν τὴν τοιαύτην ὁ εὐαγγελιστὴς ἐκάλεισε μετάλη-  
 ψιν· δυσθήρατον γὰρ τῆς παρθενείας τὸ εἶδος, καὶ πολὺ τῆς κοσμικῆς  
 ἀπόψικται χώρας τοῦτο τὸ φυτόν· καὶ τάχα ὀλίγοι ἰσχυσαν καταμα-  
 20 θεῖν τὴν τούτου ποιότητα.

Νοεῖσθω δὲ καὶ ἐτέρως τὸ ἐσθίειν ἄγριον μέλι τὸν προφήτην· πρῶ-  
 τον μὲν ὅτι τὸν τῆς διανοίας ὀφθαλμὸν καθαρὸν ἐφύλαττεν ἐκ τῆς εὐριπί-  
 στοῦ τῶν σαρκικῶν ὀρέξεων ἀναθυμιάσεως. Κατὰ γὰρ ἱατρικὸν λόγον, ἀπα-  
 ράβατον τῷ τεθλωμένῳ ὀφθαλμῷ τὸ ἀκάπνιστον μέλι. Μετὰ δὲ ταῦτα,  
 25 ὅτι μηδέπω πιστεύσας ἐπὶ τὸν Κύριον, μηδὲ τὸν αὐχένα ὑποβαλὼν τῆς  
 ψυχῆς ὑπὸ τὸν εὐαγγελικὸν ζυγόν, μεθ' ἡδονῆς τὸν ἀπεξενωμένον  
 καὶ ἱταμὸν μετήρχετο βίον, τῷ γλυκεῖ τῆς νομικῆς κυήσεως τρεφό-  
 μενος φρονήματι.

Οὕ γὰρ οἰκείᾳ γνώμῃ, ἀλλὰ κελευσθεὶς ὑπὸ τοῦ Θεοῦ τὸν Ἰορ-  
 30 δάνην κατέλαβε. « Κἀγώ, γὰρ φησιν, οὐκ ἤδειν αὐτόν· ἀλλ' ὁ πέμψας  
 με βαπτίζειν ἐν ὕδατι, ἐκεῖνός μοι εἶπεν· Ἐφ' ὃν ἂν ἴδῃς τὸ Πνεῦμα  
 καταβαῖνον ὡσεὶ περιστερὰν καὶ ἐρχόμενον ἐπ' αὐτόν, οὗτός ἐστιν ὁ  
 βαπτίζων ἐν Πνεύματι Ἀγίῳ ». Διὰ ταύτην ἔστιν εἰπεῖν τὴν αἰτίαν,  
 < ὅτι ἡ τροφή αὐτοῦ ἦν μέλι ἄγριον >, ἄγριον γὰρ ἐστὶ τὸ μέλι τῆς  
 35 ἀγνεύσεως. « Πλήρωμα γὰρ νόμου Χριστὸς εἰς δικαιοσύνην παντὶ τῷ  
 πιστεύοντι· χωρὶς δὲ πίστεως ἀδύνατον γὰρ εὐαρεστῆσαι ». Καὶ « ὁ  
 μὴ πιστεύων εἰς τὸν Υἱόν, οὐκ ὀφείλει ζῶν αἰῶνιον ».

(1) Spesso nei tratti poetici si trovano intercalate citazioni bibliche fuori metro, che perciò non possono considerarsi che come aggiunta del compilatore dell'omelia. Vedi vv. 31-36.

V. — "Όσοι οὖν τὴν λαμπάδα τῆς ἀγνείας ἄσβεστον διετήρησαν, τὸν ἀμαράντινον ἀνεδήσαντο στέφανον τῆς ἀφθαρσίας· ὅσοι τὸν τῆς σωφροσύνης ἀτίμητον περιποιήσαντο χιτῶνα, εἰς τὸν μυστικὸν τῆς δικαιοσύνης παραληφθήσονται νυμφῶνα· ὅσοι τοῦ ἀγγελικοῦ πλησιέστερον γεγόνاسι  
5 βαθμοῦ, γνησιώτεροι τοῦ δεσποτικοῦ κατατρυφήσουσι μακαρισμοῦ. Διὰ τοῦτο ὅσοι τῆς δεσποτικῆς ἐγεύσαντο γλυκύτητος, τῆς εὐαγγελικῆς ἐπελάβοντο ἀκρότητος· ὅσοι τοῦ οἴνου καὶ τῶν σικέρων ἀπέχονται τῆς ἡδυπαθείας, ἐκ τοῦ καινοῦ γεννήματος εὐφρανθήσονται τῆς ζωηφόρου φυτείας. "Όσοι τὸν σωματικὸν ῥῶγα ἄφθαρτον ἐκτήσαντο, τὸν πνευματικὸν  
10 καρπὸν τῆς εὐλογίας ἄφθονον ἐδρέψαντο. « "Όν τρόπον. φησὶν, εὗρεθῇ ὁ ῥῶξ ἐν τῷ βότρυϊ καὶ ἐροῦσι· Μὴ λυμαίνεσθαι αὐτόν, ὅτι εὐλογία Κυρίου ἐστὶ ».

Λέγει δὲ τὸν μακάριον Ἰωάννην τὸν εὐαγγελιστὴν, μόνον διαφυλαχθέντα καὶ σώματι καὶ πνεύματι ἄσπιλον ἐν τῷ ἀποστολικῷ βότρυϊ  
15 μέχρι σταφιδώσεως, τούτεστι μέχρι βαθυτάτου γήρωος. Τοῦτο τὸ πολυτιμον τῆς καρδίας μύρον· τοῦτο τὸ δόκιμον τῆς ψυχῆς ἄρωμα· τοῦτο τὸ ἀπαθέστατον τοῦ εὐδούς σώματος ἄνθος. Διὰ τοῦτο τὸ δῶρον ἀποθανῶν Ἀβελ ἔτι λαλεῖ.

Ὡν γὰρ ἡ λαμπὰς μὴ σβέννυται τῆς παρθενίας, τούτων ἀθά-  
20 νατον μένει τὸ κλέος τῆς ἀγνείας. Διὰ τοῦτο τὸ δῶρον μένει ἱερεὺς ὁ Μελχισεδὲκ εἰς τὸν αἰῶνα· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον τοῦ δεσποτικοῦ πάθους γίνεται τύπος ὁ Ἰσαάκ· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον θεὸς τοῦ Φαραὼ χειροτονεῖται ὁ Μωϋσῆς· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον τῆς δευτερεύουσας τῆς βασιλικῆς ἀξίας ἡνίας παραλαμβάνει ὁ Ἰωσήφ· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον τοῖς σωμα-  
25 τικοῖς πεζεύει ποσὶν ὁ Ἡλίας τὸν αἰθέρα· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον ἐκρίζουν καὶ κατασκάπτει τὰς βασιλείας ἐγχειρίζεται ὁ Ἰερემίας· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον τῶν ἀνημέρων θηρίων ἐμφράττει τὸ στόμα ὁ Δανιήλ· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον φυλάττονται ἐν τῇ φοβερᾷ καμίνῳ οἱ τρεῖς παῖδες ἀβλαβεῖς· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον υἱοὶ βροντῆς προσαγορεύονται οἱ δύο τοῦ Ζεβεδαίου  
30 υἱοί· διὰ τοῦτο τὸ δῶρον πιστὸς καθίσταται καὶ φίλος τοῦ οὐρανοῦ νυμφίου ὁ Ἰωάννης (1). Καὶ συντόμως εἰπεῖν, διὰ τοῦτο τὸ δῶρον μήτηρ γίνεται τοῦ Δεσπότης τῶν ἀγγέλων ἡ ἐκ τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων καταγομένη καὶ ἐκ τοῦ χοῦ τοῦ διηρητῆς φυράματος. Ἐγκύμων ἡυρέθη γενομένη ἐκ Πνεύματος Ἁγίου.

---

(1) Questa lunga enumerazione di personaggi biblici comprende precisamente tutti i nomi che compariscono nelle più antiche *processioni di profeti*. Può darsi che nel drama originale vi fosse precisamente una scena in cui i profeti avanzandosi l'un dopo l'altro, recitassero le loro profezie sulla Vergine e la nascita del Messia, e che l'omeliaste abbia trasformato la sfilata dei profeti in un tratto oratorio, in cui ne glorifica la verginità, accomodando così al suo tema la scena. La cosa sembra probabile, specialmente se si riflette che

VI. — Ἐπειδὴ τοίνυν τρέχων ὁ λόγος τὸ δεύτερον κατέλαβε καταπέ-  
τασμα, ἐν ᾧ ξένης ὑποδείκνυται ὁδοῦ τὸ ἵχνος, ἀφανοὺς (1) καινοτομεῖ  
τὰς πορείας ἢ τρίτος· τῆς δευτέρας ἀνοίγεται σκηνῆς τὰ προπύλαια·  
οὕτως ἀνιφάνεται τὰ ἀπόρσιτα· ἀναλάμπεται τῶν ἀθεάτων τὸ πρόσω-  
πον· φανεροῦται τὸ ὑπὸ τῶν χειρουβὶμ σκιαζόμενον ἱλαστήριον (2).  
« Χριστός, γὰρ φησι, παραγενόμενος ἀρχιερεὺς τῶν μελλόντων ἀγαθῶν,  
διὰ τῆς μείζονος καὶ τελειοτέρας σκηνῆς, οὐ χειροποιήτου· τουτέστιν  
οὐ ταύτης τῆς κτίσεως..... εἰσῆλθεν ἐφάπαξ εἰς τὰ ἅγια » (3). Ἄρα καὶ  
μετὰ τὴν ἀποστολικὴν μαρτυρίαν τολμῶσί τινες κατὰ τοὺς ἄφρονας  
λέγειν· Οὐκ ἔστι Θεὸς ὁ γεννηθεὶς καὶ προελθὼν ἐκ τῆς μείζονος  
καὶ τελειοτέρας σκηνῆς; Πῶς δὲ καθ' ἡμᾶς ἦν κοινὸς ἄνθρωπος, ὁ ἐκ  
τοῦ παρθενικοῦ ὄρους ἄνευ χειρῶν τμηθεὶς λίθος, ὃν ὁ καταπατήσας,  
τουτέστι, τοῖς ἐκ γῆς διαπλασθεῖσι συναριθμήσας, ἀσυγγνώστοις ἐκδί-  
δοται τιμωρίαις; « Πόσω, γὰρ φησι Παῦλος, χείρονος ἀξιωθήσεται  
τιμωρίας, ὁ τὸν Υἱὸν τοῦ Θεοῦ καταπατήσας, καὶ τὸ αἷμα τῆς διαθήκης  
κοινὸν ἡγησάμενος; » (4)

Καταδᾶρξήσωμεν, εἰ δοκεῖ, τοῦ ἡγιασμένου τῆς δευτέρας σκηνῆς  
τόπου, λυθέντος τοῦ νεκροῦ ὑποδήματος (5) τοῦ συμπεποδισμένου τρόπου.

Οὕτε γὰρ ὁ ἱερεὺς εἰς τὸ ἄδυτον εἰσέρχεται ἐὰν μὴ πάσης ἑαυτὸν (6)  
χωρίσῃ λογισμῶν ἀτοπίας· οὕτε ὁ Μωϋσῆς τὸ μέγα τῆς δεσποτικῆς οἰκο-  
νομίας δύναται ὀφείδει ὄραμα, ἐὰν μὴ πάντα παρέλθῃ τὰ ἀνθρώ-  
πινα πράγματα. Οὕτω γὰρ ἔμαθεν ἡ ἀκανθώδης τῶν ἀνθρώπων φύσις  
τῇ φωτιστικῇ, οὐ τῇ καυστικῇ, θεότητος κοινωνεῖν φύσει. Σύμβολον  
γὰρ ἔφερεν ἡ προσομιλοῦσα βάτος τότε τῷ πυρί, τῆς ἀσπόρως συλ-

tra i personaggi da lui lodati come vergini, vi sono Isacco e Mosè dei quali la Scrittura racconta che ebbero moglie, e che sono sempre compresi tra i personaggi delle processioni profetiche posteriori.

(1) Da leggere: ἀφανῶς. — Vedi sul principio di questo cap. pag. 141-142.

(2) Sull'arca santa, che veniva custodita nel *Sancta sanctorum*, erano raffigurati due Cherubini adoranti, scolpiti in oro.

(3) *Ad Hebr.* IX, 11-12.

(4) *Ib.* X, 29. — L'oratore continuando il paragone di Maria col tabernacolo, dopo aver citato il primo passo di S. Paolo, si scaglia contro l'errore dei Nestoriani: « Οὐκ ἔστι Θεὸς ὁ γεννηθεὶς », minacciando pene terribili a chi osa negare la divinità di Cristo: « ἀσυγγνώστοις ἐκδίδοται τιμωρίαις », citando ancora l'altro passo di S. Paolo.

(5) Le parole « λυθέντος τοῦ νεκροῦ ὑποδήματος », si riferiscono all'episodio narrato nell'Esodo III, 5, dove il Signore dice a Mosè: « Ἀῦσα τὸ ὑπόδημα ἐκ τῶν ποδῶν σου· ὁ γὰρ τόπος ἐν ᾧ σὺ ἕστηκας γῆ ἁγία ἐστὶ ». Così pure il sacerdote, entrando nel *Santo dei santi* dev'essere mondo. — Ἄδυτον era la parola con cui si indicava il luogo più recondito del tempio, detto diversamente: ἅγια ἁγίων: *sancta sanctorum*. In Giuseppe Ebreo si legge: « Ἀνέθηκε δ' εἰς τὸ ἄδυτον πηλῶν δύο χειρουβείμ δλοχρύσους εἰκοσι », *Antiquit.* VIII, 2.

(6) Riccardi lesse: ἑαυτοῦ.



λαβούσης Παρθένου τὸ φῶς τὸ ἀληθινόν· τὸν ἥλιον τῆς δικαιοσύνης, τὸν ἐκ τούτου ἀνατέλλοντα τοῦ ἀμολύντου παστοῦ, ἵνα τὰ ἐθνικὰ ὕδατα θερμάνῃ κατὰ τὸ γεγραμμένον· ἵνα τῇ θερμότητι τῆς ἀγαθότητος τὸν κρυμνὸν διαλύσῃ τῆς διαβολικῆς δεινότητος· ἵνα τῇ λαμπρότητι τῆς θεότητος, τὴν νύκτα ἐκδιώξῃ τῆς ἀγνοίας· ἵνα ταῖς φωτιστικαῖς ἀκτίσι, τὴν ὑπ' αὐτοῦ γενομένην καταυγάσῃ κτίσιν· ἵνα μηκέτι 5 μηδεὶς προσκόπητῃ εἰς τὴν παρθενικὴν τῆς χάριτος ἡμέραν, ἐν τῷ φωτὶ τῆς ὁρθοδοξίας περιπατῶν κατὰ τὴν ὁροθετηθεῖσαν ἀσφαλῆ πίστιν ἐν τῇ δωδεκαπλήρῳ χώρᾳ τῶν ἀποστόλων, κατὰ τὸ εἰρημένον (1)· « Οὐχὶ 10 δώδεκα ὥραι εἰσι τῆς ἡμέρας; ἕαν τις ἐν τῷ φωτὶ περιπατεῖ οὐ προσκόπηται » (2).

VII. Πολλοὶ γάρ εἰσιν, οὐ μόνον εἰς τὸν οὐρανόν, κατὰ τὸν Δαβίδ, τὸ στόμα τιθέντες, ἀλλὰ καὶ τὴν γλῶσσαν ἐπὶ τῆς γῆς φέροντες καὶ τὴν καθαρότητα τῆς Παρθένου ἐγγύθεν πολεμοῦντες. Ἵνα οὖν μὴ κατὰ 15 τοὺς ἡδυπαθεῖς καὶ γεώδεις ἀνθρώπους, καὶ ἡμεῖς καταπίπτωμεν ἀκούοντες τοῦ εὐαγγελιστοῦ λέγοντος· « Πρὶν ἢ συνελθεῖν αὐτοὺς, εὐρέθη ἐν γαστρὶ ἔχουσα ἐκ Πνεύματος Ἁγίου..... καὶ οὐκ ἐγίνωσκεν αὐτὴν ἕως οὗ ἔτεκε τὸν υἱὸν αὐτῆς τὸν πρωτότοκον » (3)· μήπως ἐντεῦθεν μετὰ τὸν θεῖον τόκον νομίζεσθαι τὴν μὲν παρθένον πεπαῦσθαι τῆς ἀγνείας, τὸν 20 δὲ Ἰωσήφ ἔχεσθαι τῆς γαμικῆς συναφείας.

Παρακαλῶ οὖν τοὺς πνευματικοὺς πνευματικῶς δέχεσθαι τὰ πνευματικά, καὶ μὴ καταφέρεσθαι εἰς τὸ τῆς σαρκὸς πάθος, ἀγνοοῦντας τὸ τῆς Γραφῆς βάθος. Εἰ γάρ πιστεύομεν κατὰ τὴν ἐν Χριστῷ καινὴν κτίσιν, μὴ εἶναι ἄρρεν καὶ θῆλυ, μηδὲ τὸ κίβδηλον προχωρεῖν νόμισμα 25 τῆς σωματικῆς ἀμαρτίας ἐν τῇ πνευματικῇ πολιτείᾳ, μηκέτι τοῦ παλαιοῦ πολυπραγμονῶμεν ἀνθρώπου τὸ γήϊνον ἔχνος, μηδὲ τοῦ καρποῦ

---

(1) Pare che con le parole: « Ἐν τῇ δωδεκαπλήρῳ χώρᾳ τῶν ἀποστόλων » l'oratore alluda al così detto *Simbolo degli Apostoli*, che sarebbe stato composto dai dodici prima di separarsi per evangelizzare il mondo ed è perciò formulato in dodici articoli. Se così fosse, ciò potrebbe far sospettare che il lavoro di rimaneggiamento di questa antica omelia drammatica fosse avvenuto nell'Italia bizantina: giacchè la tradizione dell'origine apostolica del *Simbolo* è piuttosto occidentale. Però, sebbene sia certo che l'oratore accenni ad un formulario di credenze « κατὰ τὴν ὁροθετηθεῖσαν ἀσφαλῆ πίστιν », tuttavia le parole sono troppo generali perchè si possa affermare che alludano precisamente al *Simbolo*. Potrebbe darsi invece che alludessero allo scritto detto « *Διδασκαλία καθολικὴ* » o altrimenti « *Διδασκαλία τῶν ἀποστόλων* », di cui si fa menzione nelle *Costituzioni apostoliche* (IV sec.), affermando che essa era stata compilata dai dodici apostoli prima di separarsi (VI, 14). — Vedi: VACANDARD, *Études de critique et d'histoire religieuse*, Paris, 1906 — pag. 20 e segg.

(2) IOAN. XI, 9.

(3) MATTH. I, 18-25.

πάλιν ὀρεγώμεθα τῆς ξηρανθείσης συκῆς ἐκ ῥιζῶν διὰ τῆς δεσποτικῆς φωνῆς. Οὐ δυνάμεθα γὰρ δύο κατὰ τὸ αὐτὸ φέρεσθαι χιτῶνας· οὐκ ἐγχωρεῖ ἐπὶ τὸ τῆς ἀφθαρσίας ἱμάτιον, δερμάτινον ἐπενδύσασθαι χιτῶνα· « Τίς, γάρ φησι, κοινωνία φωτὶ πρὸς σκότος; » (1). Μηδὲ τὴν εὐαγγελι-  
 5 κὴν γινώσιν, εἰς τὴν σωματικὴν ἀπαγάγωμεν μίξιν· μὴ τὴν μυστικὴν ἐξή-  
 γησιν, εἰς τὴν γαμικὴν ἐκλάβωμεν σύναψιν· τί ζητοῦμεν φυσικὴν ἀκολουθίαν εἰς τὴν ὑπὲρ φύσιν οἰκονομίαν; (2).

VIII. — Μάθωμεν ποῖαν ἔχει ἔννοιαν τοῦ Ἰωσήφ ἡ ἄγνοια. Οὐκ ἐγίνωσκε τὸ τελούμενον ἐν τῇ Παρθένῳ μυστήριον, οὐκ ἐγνώριζε  
 10 ποίου διάκονος ὑπῆρχε θαύματος· οὐκ ἐγίνωσκεν ὅτι ὁ προφητευόμενος Χριστὸς ἐκ τῆς μεμνηστευμένης αὐτῷ ἐτίκτετο γυναικὸς· οὐκ ᾔδει ὅτι ὁ κατὰ Μωϋσέα προφήτης ἐκ τῆς ἀπειρογάμου προήρχετο κόρης· οὐκ ἐμνήσκετο ὅτι ναὸς ἡδύνατο γενέσθαι Θεοῦ, ἡ ἐκ τοῦ καθαροῦ πεπλασμένη πηλοῦ· οὐκ ἐγίνωσκεν ὅτι ταῖς ἀχράντοις τοῦ Δεσπότη  
 15 χερσίν, ἐκ τοῦ παρθενικοῦ πάλιν πλάττεται παραδείσου ὁ δεύτερος Ἀδάμ.

Οὐκ ᾔδει, ὅτι ὁ ἀρχὼν τῆς ξηρᾶς δημιουργεῖται ἄνευ σπορᾶς· οὐκ ἐγίνωσκεν, ὅτι ἡ Ἰσραηλιτικὴ ποτε γῆ τὸν ζωοποιὸν δώσει καρπὸν. « Καὶ ἡ γῆ ἡμῶν, φησί, δώσει τὸν καρπὸν αὐτῆς » (3). Ὡγκώθη τῆς Παρθένου ἡ κοιλία, καὶ ἐτρώθη τοῦ Ἰωσήφ ἡ καρδία· εἶδε τὴν ἔπαρσιν  
 20 τῆς γαστροῦς, καὶ ἀπέγνω τῆς ἀγνείας τὸ μυστήριον παντελῶς· ἐθεώρησεν ἐγκύμονα, καὶ εἰς μέγιστον κατέπεσε κλύδωνα· προσέσχε πεφορτωμένην, καὶ ὑπενόησε πεφθαρμένην (4).

9. — Οὐκ ἐγίνωσκε, VR-R []. || 10. — Vat. ποίου θαύματος ὑπῆρχε διάκονος. ||  
 11. — Vat. οὐκ εἶδη γάρ. || 12. — VR κατὰ Μωϋσέα ὁ προφήτης || 13. —  
 VR-R ἡ ἐκ τοῦ ἀγαθοῦ.  
 17. — ἡ, Vat. []. — VR καρπὸν αὐτῆς, ed omette la citazione biblica.

(1) *Ad Cor.* II, 6.

(2) Nel cap. VII l'autore entra finalmente nell'argomento dell'omelia: la verginità di Maria anche dopo il parto. — Cfr. per i concetti di questo cap. la seconda parte dell'omelia attribuita a S. Atanasio, *Εἰς ἀπογραφὴν τῆς ἁγίας Μαρίας* ecc. MIGNÉ, *P. G.* XXVIII, col. 956-957). Abbiamo parlato di questa omelia a pag. 101-103.

(3) *Psal.* LXXXIV, 13.

(4) Qui finisce una serie di strofe uniformi. I due brevi periodi seguenti, che non hanno chiaramente forma poetica (il primo imita confusamente il procedere ad antitesi e rime del dramaturgo), sono un'aggiunzione oratoria in contraddizione con ciò che si è detto precedentemente sull'ignoranza di Giuseppe, e più ancora con quanto si dirà dopo: οὐκ ἔστιν ἡ τοιαύτη ἀγνοσία τοῦ δικαίου κατηγορία (c. X). La stridente contraddizione sfuggì forse al raffazzonatore dell'omelia. Vedi le strofe nella ricostruzione, vv. 71-94.

Οὐκ ἔστιν ἡ τῆς γνώσεως ἀποστέρησις συνουσίας ὑπόπτεισις, ἀλλ' ἐπίτασις ἀπιστίας· κατηγορίας καὶ οὐ μακροθυμίας τὸ πρᾶγμα.

Ἦκουε τοῦ λέγοντος ἀγγέλου· « Μὴ φοβηθῆς παραλαβεῖν Μαριάμ τὴν γυναῖκά σου », καὶ μακροτέραν ποιεῖ δισταγμοῦ τὴν μελέτην.

- 5 « Οὐ πιστεύω, φησί, τὴν σύλληψιν, ἐὰν μὴ κατίδω τὴν γέννησιν· ἐὰν μὴ θεάσωμαι τὸ βρέφος, οὐκ ἀπελεύνω τῆς ἀγνωσίας τὸ νέφος· ἐὰν μὴ ὄψωμαι τὸν πρωτότοκον υἱόν, οὐκ ἀποφορτίζομαι τὸν ἀτοπώτατον λογισμόν· ἐὰν μὴ ἴδω τὸν νοητὸν ἥλιον ἐπαρθέντα, οὐ πείθομαι ὅτι ἡ νοητὴ σελήνη μένει ἐν τῇ τάξει τῆς παρθενίας. Τί δέ; τοῦτον  
10 περιπτύσσομαι τὸν λογισμόν, καὶ οὐκ ἔρχομαι εἰς τὸν χωρισμόν; — Ἔρχομαι· οὕτω γὰρ τῶν ἀνθρώπων καμὲ ἐκκλίνει τὸν ὄνειδισμόν, καὶ ταύτην τὸν ἔννομον διαφυγεῖν σωφρονισμόν ».

Ὅποῖον γὰρ ἀπῆρξατο πρὸς αὐτὴν λόγων, ἀπιστῶν εἰς τὸν θεῖον λόγον, ἀκούσωμεν.

- 15 IX. — Ἄπιθι μακρὰν τῆς ἰουδαϊκῆς συγγενείας, τῆς ἐθνικῆς ἀπολαβοῦσα ἀκαθαρσίας.

Εἶτα καὶ ἡ ἁγία Παρθένος πρὸς τὴν βαρεῖαν ἐπιτίμησιν πραεῖαν ἐδίδου ἀπόκρισιν, λέγουσα (1)· Βεβηλωμένην ἔννοεῖς, ὅτι ὠγκωμένην με θεωρεῖς;

- 20 Πρὸς ταῦτα πάλιν ὁ Ἰωσήφ· Γυναικὸς οὐκ ἔστι κοσμίας, ἀλλότρια φρονεῖν εὐσεβείας.

Ἡ ἁγία λέγει· Δικάζων τρόπον πορνείας, οὐ δίδως τόπον ἀπολογίας;

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Ἐπιμένεις γὰρ ἀρνούμενη, οὕτως ἐγκύμων γενομένη;

1. — VR-O ὑστέρησις. || 2. — Vat. ἐπίτασις. — Vat.-O πρᾶγμα.

3. — O ἤκουσας. — Vat. ἤκουες τοῦ ἀγγέλου λέγοντος. — Μαριάμ, VR-R [].  
|| 4. — VR μακαριωτέραν. — Vat.-O καὶ ποιεῖ μακροτέραν.

5. — φησί, Vat.-O []

6. — Θεάσωμαι, O κατίδω. — βρέφος, R φῶς. || 7. — VR-Vat. ὄψωμαι. — υἱόν, Vat.-O-R []. || 9. — VR Τί δὲ τοῦτο, — R περιπτύξομαι. || 11. — Ἔρχομαι, Vat.-O [].

13. — Vat. λόγον πρὸς αὐτήν. — VR-Vat. εἰς τὸν θεῖον τόκον. || 14. — ἀκούσωμεν, Vat. [].

15. — Vat.-O Ὁ Ἰωσήφ· Ἄπιθι. — Vat.-O μεταλαβοῦσα.

17. — καὶ, Vat. []. || 18. — O ἐνδιδούς. — με, Vat. [].

20. — R Πρὸς τοῦτο ὁ Ἰωσήφ, O Καὶ ὁ Ἰωσήφ. — ὁ, VR [].

22. — O Καὶ ἡ ἁγία. — λέγει, Vat.-O [].

23. — οὕτως ἐγκύμων γενομένη, VR []. — O γεναμένη.

(2) Questo e il periodo precedente: Ὅποῖον γὰρ ἀπῆρξατο ecc, e le varie didascalie premesse alle singole parti del dialogo, ci offrono un chiaro esempio del modo come i compilatori delle omelie cercavano di dare forma semplicemente narrativa al dialogo drammatico. Vedi vv. 107-154.

Καὶ ἡ Ἀγία· Ζήτησον τὸ ἀψευδὲς πιστῶς τῆς προφητικῆς προρ-  
ρήσεως, καὶ μαθήσῃ σαφῶς ἐξ αὐτῆς τὸ καινοπρεπὲς τῆς δεσποτικῆς  
συλλήψεως.

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Ἠθέτησας τὸ εὐσεβὲς συνοικέσιον· ἤξεις, ὅτε οὐκ  
5 ἐλπίζεις, εἰς τὸ ἀκριβὲς λογοθέσιον (1).

Καὶ ἡ ἁγία· Θέλεις οὖν ἐξ ὑπονοίας καταδικασθῆναι τὴν ἐκ  
συνουσίας μὴ καθυβρισμένην;

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Ἰσως εἰμὶ τῶν καλῶς βιούντων, καὶ πῶς σε δύνamai  
δοῦναι εἰς χεῖρας τῶν ταῦτα κρινόντων;

10 Καὶ ἡ ἁγία· Κρινεῖ μοι Κύριος ταύτην τὴν ἁμαρτίαν, ὁ χωρήσας,  
ὥς οἶδεν, εἰς τὴν ἐμὴν κοιλάν.

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Λυπεῖ σε τὸ ἀπαραμύθητον τῆς λοιδορίας; δεῖξον  
οὖν τὸ ἀνεπιβούλευτον τῆς ἀγνείας.

Καὶ ἡ ἁγία εἶπεν· Μεῖνον τὸν νενομισμένον τοῦ ἐμβρύου χρόνον,  
15 καὶ ὅψει τὸν ἡγιασμένον τοῦ Κυρίου τόκον.

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Νομίζεις δι' ὑπερόγκων ῥημάτων τὴν φρόνησιν  
παρακρούσασθαι τῆς ἐμῆς πολιᾶς;

Καὶ ἡ ἁγία· Ξένα σοι φαίνεται, οἶδα, τὰ ῥήματα, ἕως ἂν ἴδῃς  
τὰ παράδοξα πράγματα.

1. — Vat. τὸ ἀληθές. || 2. Vat. μαθήσει.

4. — Vat. ἔξεις ὅτε. R ἤξεις ὅτι || 5. — εἰς, Vat.-O [].

6. — Καὶ, Vat. []. — Vat. θέλῃς. — O κατακριθῆναι. || 7. — Vat.-O συνουσίας  
ἀνδρός.

8. — Καὶ, Vat. []. — Vat.-O Ἰσος.

10. — Καὶ, Vat. []. — O Καὶ ἡ ἁγία εἶπεν. — ταύτην, Vat. [].

13. — οὖν, Vat.-O [].

14. — εἶπεν, Vat.-O []. — O Μῆνον. — Vat. ἐμβρίου. || 15. — Vat. ὅψη.

18. — Vat. σου. — οἶδα, VR [].

(1) Con le parole εἰς τὸ ἀκριβὲς λογοθέσιον, si allude evidentemente al giudizio dell'acqua, di cui sopra abbiamo già parlato. — La prova dell'acqua così viene descritta nella Bibbia: « Καὶ λήψεται ὁ ἱερεὺς ὕδωρ καθαρὸν ζῶν ἐν ἀγ-  
γείῃ ὁστρακείῃ, καὶ ἀπὸ τῆς γῆς τῆς οὐσῆς ἐπὶ τοῦ ἐδάφους τῆς σκηνῆς τοῦ μαρ-  
τυρίου, καὶ λαβὼν ὁ ἱερεὺς ἐμβαλεῖ εἰς τὸ ὕδωρ· καὶ στήσει ὁ ἱερεὺς τὴν γυναῖκα  
ἐναντι Κυρίου, καὶ ἀποκαλύψει τὴν κεφαλὴν τῆς γυναικός, καὶ θώσει ἐπὶ τὰς χεῖρας  
αὐτῆς τὴν θυσίαν τοῦ μνημοσύνου, τὴν θυσίαν τῆς ζηλοτυπίας· ἐν δὲ τῇ χειρὶ τοῦ  
ἱερέως ἔσται τὸ ὕδωρ τοῦ ἐλεγμοῦ τοῦ ἐπικαταρωμένου τούτου· καὶ ὀρκισθὲν αὐτὴν ὁ  
ἱερεὺς, καὶ ἔρεῖ τῇ γυναικί· Εἰ μὴ κεκοίμηται τις μετὰ σοῦ, εἰ μὴ παραβέβηκας  
μιανθῆναι ὑπὸ τὸν ἄνδρα τὸν σεαυτῆς, ἀθῶα ἴσθι ἀπὸ τοῦ ὕδατος τοῦ ἐλεγμοῦ τοῦ  
ἐπικαταρωμένου τούτου », etc. Num. V, 17-19, (secondo i LXX).



Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Οὐ βούλομαι σου διαζευχθῆναι διὰ τὴν ἰουδαϊκὴν συγγένειαν, καὶ οὐ δύναμαι πάλιν παραβῆναι τὴν νομικὴν ἀκρίβειαν (1).

Καὶ ἡ ἁγία· Πείσθητι ὅτι ἡ ῥίζα αὐτομάτη ἐβλάστησε τοῦ Ἰεσοῦ τὸ ἀμάραντον ἄνθος τῆς ζωῆς.

5 Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Ῥίπτω τῶν ἀτόπων λογισμῶν τὴν ἐπανάστασιν, ὅτε τοῦ Δεσπότου τῶν ὅλων κατίδω τὴν γέννησιν.

Καὶ ἡ ἁγία· Στέργω μὲν σε ἀπαθῶς διὰ τὸν νόμον ὡς μνηστῆρα, οὐ θέλω δέ σε προσκροῦσαι προπετῶς διὰ τὸν ἕγκον εἰς τὸν Σωτῆρα.

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Τοῦτο γὰρ καὶ γὼ εὐλαβούμενος, ὑπομένω σοι τῶς 10 μὴ χωριζόμενος.

Καὶ ἡ ἁγία· Ὑπομνήσθητι καὶ τὴν ἐπηγγελημένην παρουσίαν τοῦ Κυρίου, καὶ ἐκκλίνης τὴν προσγενομένην σοι ἐκ τοῦ πονηροῦ ἀπιστίαν (2).

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Φοβηθεὶς τὴν ὑπερβάλλουσαν τοῦ σώματος εὐμορφίαν, ἐδεξάμην εὐχερῶς τὴν μὴ πρέπουσαν τοῦ πράγματος ὑποψίαν.

15 Καὶ ἡ ἁγία· Χρῆσον οὖν τὸ δόκιμον τῆς μακροθυμίας δηνάριον, ἵνα κτήσῃ τὸ αἰώνιον τῆς βασιλείας καταγώγιον (3).

1. — ὁ, Vat. [I]. — Vat. συζευχθῆναι. — R δαυϊτικὴν.

3. — O Πίσσθητι. — Vat.-O αὐτομάτως, || 5. — Ῥίπτω, O Ῥιπτῶν. || 6. — τοῦ, R [I].

7. — VR-O Στέργωμαι σε. — VR ἀληθῶς. || 8 — σε, Vat. σαι, O [I]. — VR διὰ τὸν τόκον. — Vat. διὰ τὸν τόκον τὸν εἰς Θεόν, R διὰ τὸν τόκον εἰς Θεόν.

9. — VR τοῦτου. — Vat. ἐγῶ. — Vat. ὑπομένω σοῦ, R ὑπομένω σου.

11. — καὶ τὴν, Vat.-O τὴν, — VR ἐπαγγελιομένην. || 12. — Vat.-O ἐκκλινεῖς. — Vat.-O ἀπιστίαν ἐκ τοῦ πονηροῦ.

13. — ὁ, Vat. [I]. — Vat.-O ἐκ τοῦ σώματος.

15. — Καί, Vat. [I]. || 16. — Vat.-O κτήσει.

(1) La tradizione che si fondava sulla narrazione dell'evangelo, diceva che Giuseppe avesse deciso di abbandonare segretamente Maria senza avere avuto con lei discussione alcuna. — È notevole, che mentre la poesia ritmica segue la tradizione degli apocrifi, quella ellenico-cristiana segue invece la narrazione dei libri canonici. Citiamo, ad es. l'anacronistica di S. Sofronio, εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τῆς Θεοτόκου, (MIGNE, *P. G.* LXXXVII, III, col. 3733), di cui ecco due strofette relative al nostro argomento:

Ἰφάλοις κόρην δὲ λέκτροις	Φίλος ἔσκε γὰρ δικαίου,
νέον ἐγκυον ποιῆσαι,	ἔθεν οὐ κόρην ἐλέγχει,
ὁ σοφὸς δοκῶν Ἰωσήφ	θανάτου θέλων βιαίου
κρυφίως θέλεν διώκειν.	Μαρίην φυγὴν ὁπάσαι.

(2) L'incredulità di Giuseppe, non è che uno dei tanti ostacoli sollevati dal demonio (ἐκ τοῦ πονηροῦ) contro Gesù; così anche questo episodio rientra nelle linee generali del drama: il contrasto tra Gesù e il diavolo, attorno a cui, come abbiamo visto, si svolge tutta la produzione drammatico-sacra bizantina.

(3) La frase: τὸ τῆς μακροθυμίας δηνάριον, prende il significato da quel passo di Matteo (XVIII, 28 e segg.) nel quale il servo, cui il padrone avea ri-

Καὶ ὁ Ἰωσήφ· Ψηφίζω τὴν εὐαρίθμητον ἀπαρτὶ τοῦ χρόνου συμπλήρωσιν, ἵνα θεωρήσω τὴν ἀδιήγητον τοῦ Δεσπότητος ἐνανθρώπησιν.

Καὶ ἡ ἀγία· Ὡς Ἰωσήφ, τότε παρὰ πάντων μακαρισθῶμεν, ὅτε τοῦ πάντων δημιουργοῦ γονεῖς κληθῶμεν.

- 5 Χ. — Τότε λοιπὸν τίς ἦν ἡ παρθένος ὁ Ἰωσήφ ἐπληροφορήθη, ὅτε καὶ τίς ἦν ὁ γεννηθεὶς ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου ἐδιδάχθη· « Ἐγενθεις, γάρ φησι, παράλαβε τὸ παιδίον καὶ τὴν μητέρα αὐτοῦ ». Οὐκέτι λέγει· « Τὴν γυναῖκά σου ». Ὁ δυνάμενος χωρεῖν, χωρεῖτω (1). Τότε τὴν τῆς ψυχῆς ἀπέθετο δειλίαν, ὅτε τὴν ἀγγελικὴν ἐθεάσατο χοροστασίαν· τότε  
10 τὴν γαστέρα ἐμακάρισεν, ὅτε τὸν ἀστέρα κατενόησεν· τότε τοὺς λογισμοὺς τῶν σαρκικῶν ἀπέθετο γάμων, ὅτε τοὺς θησαυροὺς τῶν ἀνατολικῶν ἐδέξατο μάγων· τότε ἑαυτὸν ἐταλάνιζεν, ὅτε Συμεὼν τὸ βρέφος ἐβάσταξε, καὶ ὡς θεὸν ἐδόξαζε.

Καὶ ἦν πρότερον ἀπεστρέφετο ὡς ἀκρατῇ, ὕστερον ἀπεδέχετο ὡς  
15 ἀγνήν· ἦν ἐλοιδορεῖ ὡς ἄχρωμον, ὕμνολόγει ὡς ἄμεμπτον· ἦν ἀπήλαινε ὡς βέβηλον, ἐκέτευεν ὡς ἄσπιλον· ἦν ἀπωθεῖτο ὡς ἀναιδῇ, περιεποιεῖτο ὡς θεοφιλῇ· ἦν ἐκάλεσε δημοσίαν μαινάδα, παρεκάλει ὡς ἀγίαν ἀμνάδα.

Οὕτως ὁ Ἰωσήφ, ἕως οὗ ἔτεκεν ἡ παρθένος τὸν Κύριον, οὐκ ἐγίνωσκε τὸ τῆς οἰκονομίας μυστήριον· ἕως οὗ ἐβλάστησε τὸν καρπὸν τῆς

1. — ὁ, Vat. [ ]. — Vat. ψηφίζω. — VR-Vat. ἀπαρτί.

3. — Ὡς Ἰωσήφ, Vat.-O-R Ὡς προσβύτα. || 4. — Vat.-O γονεῖς κληθῶμεν ἐγὼ τε καὶ σύ.

8. — τὴν τῆς ψυχῆς, O τῆς ψυχῆς. || 10. — O καὶ τὸν ἀστέρα. || 11. — Vat.-O γάμων ἀπέθετο. || 12. — μάγων ἐδέξατο.

14. — Vat. ὡς ἀκρατεῖ, O ὡς ἀκρατῇ. || 15. — Vat. ἐλοιδορήσεν. — VR ὡς ἄχρωμον, Vat. ὡς ἄχρονον. — VR ὕμνολογεῖ. || 16. — VR ἐκετεύων. — VR ἦν ἀπωχεῖτο. — Vat. περιεποιεῖτο, O περιεποιήτο. || 17. — Vat. ὡς θεοφιλεῖ. — R δημοσίᾳ, Vat. ὡς δημοσίαν.

18. — Vat. Οὕτως.

messo il debito, si mostrò crudele verso il conservo suo debitore di 100 danari. Questi lo pregava di aver pazienza: Μακροθύμησον ἐπ' ἐμοί, καὶ ἀποδώσω σοι. — Maria intende dire a Giuseppe di aver pazienza ed aspettare i segni miracolosi che avrebbero provata la sua innocenza.

(1) Come abbiamo già detto, le citazioni scritturali sono estranee al testo poetico e perciò sembrano dovute quasi tutte al rifacimento dell'omeliaste: infatti interrompono spesso inopportuna le strofe, e talvolta anche i concetti, come in questo tratto (vv. 155-164). L'omeliaste si lascia vincere dalla preoccupazione apologetica delle relazioni coniugali tra Maria e Giuseppe, con cui imbastisce il sermone; e mentre il discorso volge sull'acquiescenza di Giuseppe alla rivelazione dell'Angelo, egli si affretta a riportare le parole dell'Angelo stesso per fermarsi poi a notare che l'Angelo non disse a Giuseppe: « τὴν γυναῖκά σου », ma « τὴν μητέρα αὐτοῦ » ad indicare che Maria non fu mai la moglie di Giuseppe nel senso preciso della parola.

σωτηρίας, ἀμφέβαλεν εἰς τὸ ἄφθαρτον δένδρον τῆς ἀγνείας· ἕως οὗ ἐτελεσφορήθη τὸ δράγμα τῆς χαρᾶς, οὐκ ἐξηράνθη ἡ ὑποψία τῆς φθορᾶς.

Οὐκ ἔστιν ἡ τοιαύτη ἀγνώστια τοῦ δικαίου κατηγορία (1), οὐδὲ  
5 ἔστιν ὑπὸ κατάγνωσιν, ὅτι τῇ θείᾳ συλλήψει ἐξ ἀγνοίας ἐπήνεγκε μέμψιν·  
ᾧ γὰρ ὁ Θεὸς μαρτυρεῖ δικαιοσύνην, τίς τοῦτο δύναται ἐπαγαγεῖν  
ἀφροσύνην;

Οὕτω γὰρ ἦν τὸ μυστήριον ἀκατάληπτον ἀνθρωπίνῃ διανοίᾳ,  
καὶ τοσοῦτον τοῦ μυστικοῦ ἐτύγχανε τόκου τὸ παράδοξον, ὅπου καὶ  
10 αὐτὴ ἡ ἁγία παρθένος τὸν Θεὸν Λόγον ἐβάσταξε, καὶ εἰς τὸν τοῦ  
ἀρχαγγέλου λόγον ἐδίσταξε. Τῷ σαρκουμένῳ ἐξ αὐτῆς ἔσωθεν ἔχαιρε,  
καὶ τῷ διαλεγομένῳ ἔξωθεν πρὸς αὐτὴν ἀντέλεγε· τὸν θησαυρὸν  
τῆς ζωῆς περι<ε>πτύσσετο, καὶ τὸν ἀσπασμὸν τῆς φωνῆς διελογίζετο.

XI. — Πῶς ἔσται μοι τοῦτο, φησίν, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω;  
Ἄγων τοῦ ῥήματος τὸ σαφές, καὶ πῶς γνώσομαι τοῦ πράγματος τὸ  
15 θεοπρεπές;

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος πρὸς αὐτήν· Ἀπαιτεῖς οὖν τὰ ἀγγελικὰ τάγματα  
ἄρρητα δημοσιεύειν ῥήματα;

Καὶ ἡ ἁγία πρὸς τὸν ἄγγελον· Βλάβην (2) ἔχει τὰ τῆς ἐπερωτήσεως,  
ἐὰν φανερωθῇ τὰ τῆς συλλήψεως;

1. — Vat.-O ἀμφέβαλλεν. || 2. — O τὸ τράγμα τῆς χαρᾶς, Vat. τὸ δράγμα τῆς  
χάριτος. — οὐκ, Vat. [.]. || 5. — O θείᾳ συνάψει. || 6. — O ἐπάγειν.

8. — Vat. οὕτως. || 9. — O τόκου ἐτύγχανε. || 11. — Vat.-O ἔσωθεν ἐξ αὐτῆς.

16. — Vat.-O Ἀπόκρισις ἀρχαγγέλου πρὸς αὐτήν.

18. — Vat. Καὶ ἡ Θεοτόκος, O Ἡ Θεοτόκος λέγει. — πρὸς τὸν ἄγγελον, Vat.-O [.].  
— Βλάβην, VR Λαβήν.

(1) Quest'affermazione: οὐκ ἔστιν ἡ τοιαύτη ἀγνώστια, ecc. con cui l'omelia ritorna alla primitiva idea della non colpabilità di Giuseppe, dà la prova che il periodo (pag. 212) in cui tale colpabilità si afferma è un'aggiunzione dovuta all'omeliaste. Pare quindi che le strofe poetiche precedenti al dialogo (vv. 71-94), in cui si afferma la non colpabilità di Giuseppe, formassero un unico componimento con quelle che lo seguono, e che svolgono anche più ampiamente lo stesso concetto, (vedi vv. 155-174).

L'antitesi che si nota nel tratto precedente tra *μαινάδα* e *ἀμνάδα*, si trova anche in un discorso di Clemente Alessandrino: Ὅρος ἐστὶ τοῦτο Θεῷ πεφυλ-  
μένον... ὅρος νηφάλιον, ἀγναῖς βλαῖς σύσκιον· βακχεύουσι δὲ ἐν αὐτῷ οὐχ αἱ Σε-  
μέλης τῆς κεραυνίας ἀδελφαί, αἱ Μαινάδες, αἱ δύσαλλον κρεανομίαν μυούμεναι,  
ἀλλ' αἱ τοῦ Θεοῦ θυγατέρες, αἱ ἀμνάδες αἱ καλαί, τὰ σεμνὰ τοῦ Λόγου θεσπιζοῦσαι  
ἔργια, χορὸν ἐγείρουσαι σάφρονα » (Λόγος προτρεπτικὸς πρὸς Ἑλληνας, c. XII.  
MIGNE, P. G. VIII, col. 240).

(2) Il compilatore dell'omelia VR, facendo opera di riduzione in prosa del materiale poetico che avea sotto gli occhi, non curò l'acrostico del dialogo:

Καὶ ὁ ἄγγελος· Βλέπεις τὸν εὐαγγελιζόμενον Γαβριήλ, καὶ ἐνδοιάξεις τὸν μνηνόμενον Ἐμμανουήλ;

Καὶ ἡ παρθένος· Γυναικείας οὖν φύσεως ἔστι, τὸν Δεσπότην γεννῆσαι τῆς κτίσεως;

5 Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Γήϊνον ἔχουσα φρόνημα, πῶς δύνη μαθεῖν τὸ οὐράνιον βούλημα;

Καὶ ἡ ἁγία· Δέξομαι οὖν τὸν λόγον σου ἀναμφίβολον, καὶ μὴ περιεργάσσομαι, τὸν τόκον τὸ σύνολον· καὶ δύναται ἐν κοιλίᾳ χωρηθῆναι, ὁ τοῦ Πατρὸς μὴ δυνάμενος χωρισθῆναι (1);

10 Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Διδαχθήσῃ, ὡς ἐγχωρεῖ, τὸ μυστήριον, ἔταν περιλήψῃ χειρὶ τὸν Κύριον.

Καὶ ἡ ἁγία· Ἐθεάσω χώραν βλαστήσασαν δράγμα, μὴ πρότερον δεξαμένην σπέρμα (2);

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Ἐδέξω τὴν ὑπὲρ φύσιν χαράν, μὴ ἔτι λογίζου 15 τὴν κατὰ φύσιν φθοράν.

Καὶ ἡ ἁγία· Ζυγὸν οὐδέποτε ἐβάστασα ἀνδρός, καὶ πῶς ἔχω γενέσθαι μήτηρ παιδός;

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Ζητεῖς γὰρ γαμικῆς πράξεως σύνοδον, ὅπου δεσποτικῆς δυνάμεως γίνεται κάθοδος.

20 Καὶ ἡ ἁγία· Ἦθελον ἐντελοῦς τυχεῖν πληροφορίας, ἵνα ἰσχύσω παντελοῦς ἀποφυγεῖν ἀδημονίας.

1. — Vat. Καὶ ὁ ἀρχάγγελος, Ο Καὶ ὁ ἀρχάγγελος λέγει. || 2. — Vat. ἐνδοιάξεις, Ο ἐνδοιάξεις εἰς.

3. — Vat. καὶ ἡ Θεοτόκος, Ο Ἀπόκρισις τῆς Θεοτόκου πρὸς τὸν ἀρχάγγελον. || 4. — VR φύσεως.

5. — Καὶ, Vat. []. || 6. — Vat.-Ο βούλημα.

7. — Vat. Ἡ Θεοτόκος. — VR Δέξομαι. — οὖν, Vat.-Ο [].

10. — Καὶ, Vat. []. — Vat.-Ο διδαχθεῖση. || 11. — Vat. χειρῇ.

12. — Vat. Ἡ Θεοτόκος. || 14. — VR Δέξου.

16. — Vat. Ἡ Θεοτόκος, Ο Ἡ Θεοτόκος λέγει.

18. — Καὶ, Vat. []. || 19. — Vat.-Ο δεσποτικῆς δυνάμεως κάθοδος γίνεται.

20. — Vat.-Ο Ἡ Θεοτόκος. || 21. — Ο ἐκφυγεῖν.

così in luogo di Βλάβην scrisse Λαβὴν, e più sotto invece di Δέξομαι, scrisse Λέξομαι, e ancora Δέξου invece di Ἐδέξω.

(1) La seconda parte di questa risposta: καὶ δύναται ecc. pare sia stata aggiunta posteriormente, poichè le proporzioni tra le risposte sono mantenute costantemente anche quando si oltrepassa il numero di due versi per ciascun interlocutore. Qui invece si avrebbero quattro versi da parte di Maria e solo due nella risposta dell'angelo. (Vedi il dialogo vv. 195-253).

(2) Questo paragone del campo non seminato ritrovasi in tutte le omelie drammatiche, e in tutti i dialoghi tra la Vergine e l'angelo.



Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Ἦλθον ἀναγγεῖλαι σοὶ τὰ δεδογμένα τῷ κτίσῃ τῶν πάντων, μὴ γὰρ ἐρμηνεύσαι σοὶ τὰ κεκρυμμένα ἀπὸ πάντων.

Καὶ ἡ ἁγία· Θεοῦ ἄγγελος πιστὸς ὑπάρχεις, καὶ τὰ τοῦ Θεοῦ δυνατὰ ἀκριβῶς οὐκ ἐπίστασαι.

5 Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Θέλεις μαθεῖν τὰ ὑπὲρ σέ; πιστευσον εἰς τὸν θελήσαντα γενέσθαι κατὰ σέ.

Καὶ ἡ ἁγία· Ἵσως (1) τὸ εἶδος οὐκ ἐγχωρεῖ ἐξαγγεῖλαι μοι τοῦ μὴ περιγραφομένου, ἅν τὸ ἔχνος μοι μόνον ὑπόδειξον τοῦ ποθουμένου.

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Ἵσθι δεχομένη τὰ λεγόμενά σοι πνευματικῶς  
10 καὶ ὅψει πῶς εὐρίσκη μακαριζομένη εἰς τὰ τελούμενα μυστικῶς.

Καὶ ἡ ἁγία· Καὶ πιστεύσω ὅτι ὁ μονογενὴς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ συγγενὴς γίνεται ἐμός; ὁ σύνθρονος τοῦ Πατρὸς σύσσωμος γυναικός;

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Καὶ δὴ τολμῶ λέγειν· ἡ ρίζα τῆς ἀγαθότητος καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία, ὁμοιοπαθὴς  
15 τῇ πτωχείᾳ.

Καὶ ἡ ἁγία· Λίαν θαυμάζω, πῶς τὸ ἀπαύγασμα τοῦ Πατρὸς γίνεται γέννημα γυναικός.

1. — Καί, Vat. [ ].

3. — Vat.-O Ἡ Θεοτόκος. — τὰ τοῦ Θεοῦ δυνατὰ ἀκριβῶς οὐκ ἐπίστασαι; O τὰ τοῦ Θεοῦ ἀκριβῶς ἐπίστασαι, ἀπάγγελόν μοι οὖν τὰ περὶ αὐτοῦ.

5. — Καί, Vat. [ ].

7. — Vat.-O Ἡ Θεοτόκος. — Ἵσως, Vat. Ἵν'εἴς, O Εἰ καί. — Vat. ἐγχωρεῖς. || 8. — μὴ, Vat. [ ].

9. — Καί, Vat. [ ]. — Vat. Ἵσθῃ. — σοί, O [ ]. || 10. — Vat.-O ὅψῃ. — Vat. εὐρίσκει. — μυστικῶς, Vat. μυστήρια.

11. — Vat.-O Ἡ Θεοτόκος. — τοῦ Θεοῦ, O [ ]. || 12. — Vat.-O σύσσωμος γυναικός· ἡ ρίζα τῆς ἀγαθότητος, καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος.

13. — Καὶ ὁ ἀρχάγγ . . . . πτωχεῖα, Vat. [ ], VR non è leggibile per erosione del codice, O Καὶ ὁ ἀρχάγγελος. Καὶ δὴ τολμῶ λέγειν, καὶ γὰρ ἐγὼ ἀπεσταλμένος ὢν τὰ ρηθέντα μοι ἐφθεγξάμην, R Καὶ ὁ ἀρχάγγελος. Καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία, ὁμοιοπαθὴς τῇ πτωχείᾳ.

16. — Καὶ ἡ ἁγία . . . . γυναικός, Vat. [ ], O Ἡ Θεοτόκος. Λίαν θαυμάζω, πῶς τὸ ἀπαύγασμα τοῦ Πατρὸς γενήσεται γέννημα γυναικός, ἡ ρίζα τῆς ἀγαθότητος καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος, VR Καὶ ἡ ἁγία . . . γυναικός, ἡ ρίζα τῆς ἀγαθότητος καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος, ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία ὁμοιοπαθὴς τῇ πτωχείᾳ.

(1) Notevole la variante dell'O: Εἰ καὶ τὸ εἶδος, invece di Ἵσως τὸ εἶδος per il cambio dell'I con l'E nel suono *i* dell'acrostico. L'O conserva costantemente l'acrostico nel dialogo, quindi la variante ha un valore fonetico, come le varianti che abbiamo osservato nell'acrostico dell'omelia attribuita a S. Germano.

Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Λαθεῖν βουλόμενος τὸν ἐχθρὸν ὁ σύνθρονος τῆς πατρικῆς ὑποστάσεως, γίνεται σύμμορφος τῆς δουλικῆς τάξεως (1).

Καὶ ἡ ἀγία· Μαθεῖν ἡθέλον, πῶς ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία, γίνεται ὁμοιοπαθὴς τῇ πτωχείᾳ (2).

5 Καὶ ὁ ἀρχάγγελος· Μὴ γὰρ τῆς θνητῆς περιβαλλόμενος φύσεως τὸ ἔνδυμα, ἀποβάλλεται τῆς ἀθανάτου δυνάμεως τὸ διάδημα; Μὴ γὰρ ἐν τῇ χοϊκῇ ἐρχόμενος εὐτελείᾳ τὴν βασιλικὴν ἀποτίθεται δυναστείαν; Μὴ γὰρ τὴν εἰκόνα λαμβάνων τῆς ἀνθρωπότητος, τὴν ἀξίαν ἐλαττοῖ τῆς θεότητος. Μὴ γὰρ ἡ συγκατάβασις τῆς εὐσπλαγχνίας, τῆς  
10 οὐσίας γίνεται ἀλλοίωσις. Μὴ γὰρ τοῦ ὑψίστου Πατρὸς χωρίζεται, ἐὰν ὑπὸ σοῦ τῆς μητρὸς βαστάζεται (3). Μὴ γὰρ τὸν χερουβικὸν θρόνον καταλιμπάνει, ἐὰν τὸν κοσμικὸν τόπον καταλάβῃ. Μὴ γὰρ ἐκπίπτει τῆς μεγαλοσύνης, ἐὰν κατακλιθῇ ἐπὶ τῆς φάτνης. Μὴ γὰρ οὐκ ἔστιν ἀναρχος, ἐὰν γένηται πρόσφατος; Μὴ γὰρ ὑπὸ ἀγγέλων οὐκ ἀνυμνεῖται  
15 ὡς ἐξουσιαστής, ἐὰν ὑπὸ ἀνθρώπων θεωρεῖται ὡς εὐτελής; Μὴ γὰρ ἄνω οὐ κáθηται, ἐὰν κάτω πολιτεύηται; Μὴ γὰρ πάντων οὐ προνοεῖ, ἐὰν μετὰ πάντων περιπατεῖ; Μὴ γὰρ πάντων οὐ ἐπικουρεῖ, ἐὰν γωνία τοῦτον φρουρεῖ; Μὴ γὰρ οὐκ ἔστι Θεός, ἐὰν προσέλθῃ ἐκ γαστρὸς; Μὴ γὰρ οὐκ ἔστιν ἀπροσδεής, ἐὰν μεταλάβῃ τροφῆς; Μὴ γὰρ οὐκ  
20 ἔστι κύριος πάσης πνοῆς, ἐὰν γένηται τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς;

XII. — Ἀποβαλοῦσα οὖν τὸν δισταγμὸν, δέξαι προθύμως τὸν ἄσπασμόν. Ἀπόθου τὴν γυναικεῖαν ταπεινώσιν, καὶ περίθου τὴν ἀνδρείαν φρόνησιν· οὐκ οἶδας ὅτι διὰ τὴν τοῦ πράγματος οἰκονομίαν, τὴν τοῦ

1. — Καί, Vat. [ ]. — Ο Λανθάνειν. || 3. — Vat.-O Ἡ Θεοτόκος. — γίνεται, VR-R [ ]. || 4. — ὁμοιοπαθής, Vat. [ ]. — Ο τῆς πτωχείας.

11. — Vat. βαστίζεται. — Ο ἔρημον καταλιμπάνει θρόνον. || 14. — Vat. οὐ προσκυνεῖται. || 16. — VR-R πολιτεύεται. — Ο πάσιν. || 19. — Vat. μεταλαμβάνη.

21. — οὖν, Ο τοῖνον. — VR δέξον, R δέξον. || 22. — Vat. γυναικίαν. — καὶ περίθου . . . φρόνησιν, VR [ ].

(1) Come abbiamo già notato, l'idea che l'incarnazione nel seno di una vergine fosse dovuta al bisogno di nascondersi agli occhi del diavolo, era comune presso i Padri della Chiesa greca: e anche oggidì se ne fa menzione nell'ufficiatura della Chiesa latina e nei commenti teologici.

(2) Qui s'interrompe il dialogo e l'acrostico, e comincia il lungo discorso dell'angelo alla Vergine, senza che questa più intervenga a parlare.

(3) Questo passo ha dei punti di contatto con la conclusione della 1ª omelia di S. Proclo, già citata: « Ὁ αὐτὸς ὢν ἐν τοῖς κόλποις τοῦ Πατρὸς καὶ ἐν γαστρὶ παρθένου, ὁ αὐτὸς ἐν ἀγκάλαις μητρὸς καὶ ἐπὶ πτερύγων ἀνέμων, ὁ αὐτὸς ἄνω ὑπὸ ἀγγέλων προσκυνεῖτο, καὶ κάτω τελώναις συνανεκλίνετο » ecc. Non è improbabile che tali rassomiglianze abbiano fatto sorgere l'idea che S. Proclo fosse anche autore della nostra omelia.

δνόμετος ἔλαβον ἀπ' ἀρχῆς προσηγορίαν; « Γαβριήλ γάρ ἐρμηνεύεται ἄνθρωπος Θεοῦ » (1).

Ἐπειδὴ γὰρ ἤμελλεν ὁ ἄτρεπτος Θεὸς ἐν τῇ ἀνθρωπίνῃ φαίνεσθαι τοῖς ἀνθρώποις μορφῇ, ἐν τῇ ἀγγελικῇ προλαβὼν διακονίᾳ, ἐμήνυσε τὴν αὐτοῦ ἐνδοξον παρουσίαν· ἵνα τοῖς μὲν ἀπίστοις νομισθῇ ὡς θνητὸς ἄνθρωπος, τοῖς δὲ πιστοῖς φανερωθῇ ὡς Θεὸς ἀθάνατος (2).

Ὅν τρόπον γὰρ καὶ ἡ ἐμὴ ἐπιστάσις ἤδη δεύτερον ἠπιστήθη περὶ τὰ θεῖα· τοῖς γὰρ ὑπ' ἐμοῦ εἰρημένοις οὐκ αὐτὴ μόνη ἠπίστησας, ἀλλὰ καὶ Ζαχαρίας (3).

Καὶ σὲ μὲν ὡς νηπιᾷζουσαν περὶ τὰ μυστικώτερα ἐπιστάμενος, μάλλον δὲ ὡς μητέρα τοῦ Κυρίου αἰδούμενος, οὐ τολμῶ σωφρονῆσαι ἀπιστούμενος. Ἐκείνῳ δὲ ὡς ἐπισταμένῳ τὸν νόμον, καὶ μὴ δεξαμένῳ τὸν λόγον, ἐπήνεγκα τοῦ ἐπιτιμίου τὸν τρόπον, καὶ προστίμῳ ὑπέβαλον κωφώσεως.

Καὶ τοῦ μὲν ἄνδρὸς τὸ τῆς γλώττης ὄργανον ἐδέσμευσας· τῆς δὲ τούτου γυναικὸς τὸ τῆς στερρώσεως ἐργαστήριον ἤνοιξας· πάντως γὰρ ἦλθεν εἰς τὴν σὴν γνώσιν, ὥπως ἐν γήρᾳ Ἐλισάβετ μήτηρ αὐτῇ συνηρίθμηται ταῖς μητράσιν.

Ἄγνοεῖς ποῖων σώζεται πραγμάτων, ἐν ἀμφοτέραις εἰκόσιν ὑπόστασις; Οὐ γινώσκεις, ὅτι ἐν σοὶ μὲν ἡ ἐθνικὴ ἐκκλησία, ἐν ἐκείνῃ δὲ ἡ Ἰουδαϊκὴ συναγωγὴ ἱστέρηται; Λανθάνει σε ὅτι ἐκ σοῦ μὲν τῆς ἐλευθέρας τίκεται ὁ ἡγαπημένος Ἰσαάκ, ἐξ ἐκείνης δὲ τῆς δούλης τίκεται υἱὸς εἰς συμπλήρωσιν μὲν τοῦ τῆς δουλείας νόμου, εὐαγγελισμόν δὲ τοῦ τῆς παρουσίας τόκου τοῦ Κυρίου; πορεύθητι πρὸς αὐτήν, ἵνα γνῶς τίνας εἰ μήτηρ.

1. — Ο ἐρμηνεύομαι, Vat. λέγομαι.

3. — Ἐπειδὴ γὰρ . . . σωτηρίας βότρυν Vat. [.] || 4. — Ο ἐμήνυσεν διακονίᾳ. || 5. — Ο λογισθῇ ὁμοῖος ἄνθρωπος. — ὡς θνητὸς, VR[.] || 6. — ἀθάνατος, O ||

11. — Ο μητρός. — Ο σωφρονεῖσε. || 13. — τρόπον, Ο πόνον. 16. — Ο γήρει. — μήτηρ αὐτῇ, O [.] || 18. — R ποία. — πραγμάτων, VR-R [.] — Ο εἰκόναίς. — ὑπόστασις, O [.] || 19. — ἐν ἐκείνῃ, O ἐκείνῃ. || 20. — Ο ἱστορεῖται. — Ο Λανθάνει σε. || 22. — τίκεται, O προέρχεται. — εἰς συμπλήρωσιν . . . τόκου τοῦ Κυρίου, O [.] || 24. — Ο ἵνα γνῶς ἐξ αὐτῆς τίνας.

(1) Anche questa interpretazione del nome *Gabriele*, è presa dall'omelia 1<sup>a</sup> di S. Proclo: « Ὁ γὰρ τὴν Μαριάμ εὐαγγελισάμενος, Γαβριήλ διελέγετο· τί δὲ ἐρμηνεύεται Γαβριήλ; — Μάθε ἀκούσας· Θεὸς καὶ ἄνθρωπος ».

(2) Questo passo si ritrova quasi testualmente in un'omelia attribuita a S. Gregorio Nisseno: « Καὶ ὁ ἀναλλοίωτος Θεὸς τὴν τοῦ δούλου μορφὴν ἀνεδέξατο, ἵνα τοῖς μὲν ἀπίστοις νομισθῇ ὡς ἄνθρωπος, τοῖς δὲ πιστοῖς φανερωθῇ ὡς Θεός ». Vedi: *Rivista delle Scien. Teol.* Roma, 1909, fasc. 7-8.

(3) La tradizione portava che lo stesso Gabriele avesse dato a Zaccaria l'annuncio della concezione del Battista.

Αὕτῃ γάρ, εἰ καὶ πρὸς τὰ ἐμὰ ἐναντίως ἐπιμένῃς διακειμένη ῥήματα, ἀλλὰ θεασαμένη τὰ Ἰωάννου σκιρτήματα, γνώσῃ πῶς μετ' ὀλίγον ἀγαλλιωμένη, εἰς πάντα τὰ πέρατα εὐρεθήσῃ μακαριζομένη.

Ὁ τῆς στείρας ἀσκητικὸς κλάδος τὸν ἐν σοὶ τῇ παρθένῳ μηνύσει  
5 ζωποιοὺν καρπόν. Ὁ ἐν ἐκείνῳ τῷ ξυλίνῳ μοδίῳ κείμενος λύχνος τὸν ἐν τῇ χρυσῇ λυχνίᾳ ἀνατέλλοντα ὑποδείξει ἥλιον· ἐκεῖνο τὸ ἐρημικὸν ζεῦγος τῶν τρυγόνων φανερώσει δυάδα τῶν ἀκεραίων περιστερῶν.

Παρ' ἐκείνῳ ἢ ἐκείνου μήτηρ διδασκομένη, μητέρα σε τοῦ Κυρίου προσείποι χαρὰς πληρουμένη. Ἐκείνη ἢ χελιδὼν τὸ ἔαρ εὐαγγελί-  
10 ζεται τῶν ψυχῶν· κηρύξει γάρ ὁ ἐπίγειος ἄγγελος τὸν οὐράνιον Θεὸν καὶ ἐκ μήτρας ἀνθρώπων· ὁ νόμος τὴν χάριν, ὁ προφήτης τὸν Δεσπότην, ὁ δοῦλος τὸν Κύριον, ὁ πηλὸς τὸν πλάστην, ὁ ἄργυρος τὸν χρυσόν, ὁ στρατιώτης τὸν βασιλέα, ὁ θνητὸς τὸν ἀθάνατον, ὁ κάτω τὸν ἄνω, ὁ ἀσθενὴς τὸν ἰατρὸν, τὸ πρόβατον τὸν ποιμένα, ὁ πρόσκαιρος τὸν αἰδιον,  
15 ὁ ἐκ μὴ ὄντων τὸν αἰεὶ ὄντα, ὁ λειτουργὸς τὸν δημιουργόν, τὸ κτίσμα τὸν κτίστην, ὁ βαπτιστὴς τὸν ποιητήν, ὁ ληστὴς τὸν κριτήν, ὁ ἐκ μητρὸς τεχθεὶς ἐν χρόνῳ τὸν ἐκ πατρὸς γεννηθέντα πρὸ ἑωσφόρου.

Ὅτε γάρ τὸ κατὰ φύσιν ἡργήσεν ἐργαστήριον, τότε τὸ παρὰ φύσιν ἐνήργησε τῇ Ἑλισάβετ μυστήριον· ὅτε τοῦ γήρως ἢ τομῇ, τότε τοῦ  
20 βρέφους ἢ φυῇ (1)· ὅτε ἡ ἀπόγνωσις τῆς προσδοκίας, τότε ἡ βεβαίωσις τῆς ἀγγελίας· ὅτε τῆς κοιλίας ἢ νέκρωσις, τότε τῆς παιδοποιίας ἢ ἀνάστασις· ὅτε τοῦ χρόνου τὸ ὠριμον, τότε τοῦ καρποῦ τὸ πρῶτον· ὅτε τῶν ἐλπίδων ἡ ἀάροδος, τότε τοῦ νηπίου ἡ πρόοδος· ὅτε τὸ κλῆμα ἐξηράνθη, τότε ὁ βότρυς ἐπεπάνθη· ὅτε ἡ ῥίζα ἡτόνει, τότε ὁ κλάδος ἐξήνθησεν· ὁξύτερον γάρ τοῦ βούλεσθαι, κέκμηται ὁ Θεὸς τὸ δύνασθαι.  
25

1. — Ο Σὺ γάρ. — R εἰ δὲ. — πρὸς τὰ ἐμὰ, Ο τῷ ἐμῷ — Ο ἐπιμένεις . . . ῥήματι.

4. — R μηνύει καρπόν, Ο μηνύσῃ ζωποιοὺν καρπόν. || 6. — Ο ὑποδείξῃ. || 7. — Ο τὴν φιλάνθρωπον φαναιρώσει δυάδα.

8. — VR Παρ' ἐκείνου ἢ ἐκείνου μήτηρ, R Παρ' ἐκείνου μήτηρ. || 9. — VR πληρουμένην. — Ο εὐαγγέλισται. || 10. — Θεόν, Ο [ ]. || 11. — Ο ἐκ μητρὸς. — Ο χαράν. || 15. — Ο ὁ μὴ ὢν. || 16. — ὁ ληστὴς τὸν κριτήν, Ο [ ], VR ὁ μηνυτὴς τὸν κριτήν. || 17. — ἐν χρόνῳ, Ο σύγχρονος.

19. — Ο ἡνῆργησε. — R. τὸ μυστήριον. || 20. — Ο τῆς ἐπαγγελίας ἢ βεβαίωσις. || 21. — Ο παιδοποιίας. || 22. — τοῦ καρποῦ τὸ πρῶτον, Ο τοῦ τέκνου τὸ προσόν. || 23. τοῦ νηπίου, Ο τῶν ἐλπίδων, VR τῶν νηπίων. || 24. — Ο ἐπιάνθη. — Ο ἡτόνησεν. || 25. — Ο τὸ βούλεσθαι. — ὁ Θεός, VR-R [ ]. Ο τὸ δύνασθαι.

(1) Riccardi lesse « ἡ φωνή », invece di « ἡ φυή », e mettendolo in relazione con « τοῦ γήρως », interpretava: « *Quando loquela excisa fuit sermocinantis, tunc fuit vox audita infantis* ».



\*Αρα οὖν ἡ νομικὴ ἐξήγεγκε συκῇ τὸν πρῶτον, κατὰ τὸ γεγραμ-  
 μένον (1), καρπὸν· καὶ ἡ εὐαγγελικὴ οὐ προβάλλει ἄμπελος τὸν  
 ἀκόρεστον σωτηρίας βότρυν; Τί οὖν ἔτι ἀμφιβάλλεις, καὶ μὴ καθ' ἡμᾶς  
 τοὺς ἀγγέλους μανθάνεις δέχεσθαι ἀπλάστως τοῦ Θεοῦ τοὺς λόγους;  
 5 \*Ὅτε περὶ μυστηρίων ἀκούεις, θαυμάζειν οὐκ ἐξιχνιάζειν ὀφείλεις, ἐκε-  
 τεύειν οὐ τρακτεύειν, εὐσεβεῖν οὐ φιλονικεῖν, ὕμνοлогεῖν οὐ πολυ-  
 πραγμονεῖν, μελετᾶν, οὐκ ἐρευνᾶν, ζητεῖν τὰ δέοντα, οὐ πολυπραγ-  
 μονεῖν τὰ ἀπέραντα, διδάσκεσθαι τὰ συμφέροντα οὐ περιεργάζεσθαι  
 τὰ ἀκατάληπτα.

10 XIII. — Οὕτως ἡ Παρθένος τῇ μὲν λόγῳ τοῦ ἀγγέλου ἐτειχίζετο,  
 τὸν δὲ τόκον τοῦ Δεσπότη διελογίζετο· καὶ τῇ μὲν βεβαιώσει τοῦ Γα-  
 βριὴλ ὠχυροῦτο· τὴν δὲ σύλληψιν τοῦ Ἑμμανουὴλ διενοεῖτο.

\*Ἐντεῦθεν εἰς χαρὰν καὶ λύπην διαμεριζομένη, εἰς ἄνισα λογι-  
 σμῶν περιετύγγανε σταθμία· ποτὲ μὲν εἰς τὸ ὕψος τῆς Θεότητος ἀνα-  
 15 γομένη, ποτὲ δὲ εἰς τὸ ταπεινὸν τῆς ἀνθρωπότητος καταγομένη. Οὕτω  
 τῆς διανοητικῆς πλάστιγγος ἐφ' ἑκατέρας φερομένης, τῆς ἡκριβωμένης  
 τοῦ Θεοῦ ἀξιούται ῥοπῆς (2). Ὁ γὰρ τὸ καθαρῶτατον τῆς παρθενίας  
 ἐργαστήριον φυλάξας ἀβλαβές, καὶ τὸ μεσαίτατον καὶ ὀξύρροπον τῆς  
 καρδίας διακριτήριον πεποίηκεν ἀκλινές. Καταστήσας δὲ τῆς ψυχικῆς  
 20 κηδάρας τὰ κεχάλασμένα νεῦρα ταῖς φωτιστικαῖς τοῦ Ἀγίου Πνεύματος  
 χερσί, τὴν ἀπὸ τῆς ὀνειδιστικῆς πληγῆς ἐνήχει μελωδίαν λέγων (3).

- 1 — Ο πρῶτον. || 2. — καρπὸν, καὶ ἡ εὐαγγελικὴ. Ο []. || 3. — ἔτι, Vat. []. ||  
 4. — τοὺς, Ο []. || 5 — δτε, Vat. δτι. — Ο οὐκ ἐξετάζειν. — Vat. ὀφείλεις.  
 || 6. — VR ὀμολογεῖν, οὐ πολυπραγμονεῖν, Ο ὕμνοлогεῖν οὐ περισκοπεῖν. ||  
 9. Vat. τὰ ἀπόρρητα.  
 12. — Vat. ὀχυροῦτο.  
 13. — \*Ἐντεῦθεν. . . μελωδίαν λέγων, Vat. []. — VR μεριζομένη. || 14. — VR  
 στάθμια, Ο ἐνστάθμια. || 16. — τῆς ἡκριβωμένης τοῦ Θεοῦ ἀξιούται ῥοπῆς, Ο  
 []. || 18. — Ο μεσότητον.

(1) La citazione si riferisce al Cantico dei Cantici II, 13.

(2) Questo paragone della mente incerta ad una bilancia trovasi spesso presso i Padri greci, come nel Crisostomo e in Basilio, e anche nelle opere di Teodoreto. — Questo passo in forma ugualmente rimata trovasi pure nella citata omelia attribuita a Gregorio Nisseno, con piccole varianti: « Ἡ δὲ Μαρία τῇ μὲν λόγῳ ἐτειχίζετο τοῦ ἀγγέλου, τὸν δὲ τόκον τοῦ Δεσπότη διελογίζετο· εἰς ἀνισότερα λογισμῶν ἀνθρωπίνων περιτυγγάνουσα· ποτὲ μὲν εἰς τὸ ὕψος τῆς Θεότητος ἀναγομένη, ποτὲ δὲ τὸ ταπεινὸν τῆς ἀνθρωπότητος ἐνδυμουμένη. Καὶ οὕτως τῆς διανοητικῆς πλάστιγγος ἐφ' ἑκατέρων φερομένης, τότε τῆς ἡκριβωμένης τοῦ Θεοῦ ῥοπῆς ἀξιούται. Ὁ γὰρ τὸ καθαρὸν τῆς παρθενίας ἐργαστήριον φυλάξας ἀβλαβές, καὶ τὸ τῆς καρδίας διακριτικὸν πεποίηκεν ἀκλινές » (*Riv. Scienz. Teol.*, 1902, fasc. 8-9).

(3) Come si è osservato il seguente discorso della *Voce di Dio*, nel Cod. Vat. viene messo in bocca ad un angelo: εἶτα πάλιν φησὶν πρὸς αὐτὴν ὁ ἄγγελος.

Ἄκριμὴν διστάξεις; τὸν κυβερνήτην ἔχουσα πάντων, χειμάζῃ πλέον ἀπάντων; τὸν ἱατρὸν φέρουσα τῶν ψυχῶν, οὐκ ἀποβάλλεις τὴν ἀρρώστειαν τῶν λογισμῶν; οὐκ ἔγνωσ ὅτι ἐκ σοῦ κάτω σαρκοῦμαι, καὶ ὑπὸ ἀγγέλων ἄνω προσκυνοῦμαι;

5 Οὐ θέλεις τὸν φιλάνθρωπον διὰ τὸν ἄνθρωπον γενέσθαι κάτω ἄνθρωπον; οὐ θέλεις διὰ τῆς σῆς πληρωθῆναι κοιλίας τὰς τῶν πατέρων σου ἐπαγγελίας; οὐ θέλεις τὴν παρακοὴν τῆς γυναικὸς, δι' ὑπακοῆς πάλιν λυθῆναι γυναικὸς;

Ἐπειδὴ ἐσφράγισται ἡ παρθενία, διὰ τοῦτο ἀμφιβάλλεται ἡ οἰκονομία; ἐπειδὴ ἀμόλυντον τὸ τῆς φύσεως ἐργαστήριον, διὰ τοῦτο ἀπιστον τῆς γεννήσεως τὸ μυστήριον; ἐπειδὴ ἄσπορος ἡ χώρα, διὰ τοῦτο ἀπαράδεκτος ἡ χαρά;

Ἀπιστόν σοι φαίνεται, εἰ ὁ ἀθάνατος Θεὸς εἰς σκεῦος χωρεῖται θνητόν; εἰ ἐνοῦται σώματι, καὶ οὐκ ἀλλοιοῦται πνεύματι; εἰ γίνεται σὰρξ, 15 καὶ οὐ τρέπεται ὡς πᾶσα σὰρξ; εἰ ὁ δι' ἀγγέλων καὶ προφητῶν κηρυττόμενος Λόγος, ἐκ τῶν σῶν εὐρίσκεται προερχόμενος σπλάγχχνων ὡς βρέφος; εἰ ὁ ἀναρχος ἄρχεται; εἰ ὁ ἀόρατος ὁράται; εἰ ὁ πλούσιος πτωχεύει; εἰ ὁ τρέφων τρέφεται; (1) εἰ ὁ δεσπότης πάντων, τέλος ἀπαιτεῖται μετὰ πάντων; εἰ ὁ κατήμενος ἐπὶ τῶν χερουβίμ, οὐκ ἔχει ποῦ κλίνη 20 τῆν κεφαλὴν;

1. — Ἄκριμὴν, Vat. Εἶτα πάλιν φησὶν πρὸς αὐτὴν ὁ ἄγγελος· Ἄκριμὴν. — Vat. ἀπάντων. — Ο πάντων ἔχουσα. — VR χειμάξεις. — Ο πλέον πάντων. || 2. — Vat. ἔχουσα — Ο ἀποβάλλῃ. — Vat. ἀρρώστειαν. || 3. — Ο σαρκοῦμαι κάτω — Vat. σαρκοῦται — καὶ, Vat. δ. || 4. — Ο προσκυνοῦμαι ἄνω. — Vat. προσκυνούμενος.

5. — Vat. διὰ τὸ γενέσθαι κάτω ἄνθρωπον διὰ τὸν ἄνθρωπον. — κάτω, O [.]. || 6. — Ο κοιλίας πληρωθῆναι. || 7. — σοῦ, Vat. [.].

10. — Vat. τῆς φύσεως τὸ. || 12. Ο χάρις.

13. — Ο καταφαίνεται. — Ο χωρεῖται. || 14. — καὶ, Vat. [.]. || 15. — τρέπεται, Vat. ἀλλοιοῦται. || 16. — Ο ἐκ τῶν σῶν σπλάγχχνων εὐρίσκεται προερχόμενος. ||

19. — μετὰ πάντων, Vat. [.]. — Vat.-O ποῦ τὴν κεφαλὴν κλίνει.

Questa variante difficilmente potea essere immaginata dal compilatore di *Vat.* che abbreviava la lezione più larga di *VR* e *O*. È facile supporre che *Vat.* avesse sotto gli occhi una redazione non perfettamente uguale a *VR*, benchè derivante dallo stesso originale primitivo. La variante poi potè essere introdotta nella redazione del drama stesso, può darsi anche in vista di difficoltà sceniche, quali potea presentare la scena della *Voce di Dio* in colloquio con Maria, difficoltà che sparivano se al posto della *Voce di Dio*, si metteva un angelo. Ad ogni modo la lezione più antica pare la prima.

(1) Questo periodo ha riscontro in una omelia attribuita a S. Gregorio Nazianzeno (Λόγος ΔΗ' εἰς τὰ Θεοφάνια): « Ὁ ἄσαρκος σαρκοῦται, ὁ Λόγος παχύνεται, ὁ ἀόρατος ὁράται, ὁ ἀναφῆς φηλαφᾶται, ὁ ἄχρονος ἄρχεται, ὁ Υἱὸς τοῦ Θεοῦ, υἱὸς τοῦ

XIV. — Ἀλλὰ ἐὰν μὴ λάβω γήινον σῶμα, ἀμήχανον καὶ ὑμᾶς λαβεῖν Ἁγιον Πνεῦμα· ἐὰν μὴ μετασχω̃ τῆς θνητῆς φύσεως, οὐ γίνεσθε μέτοχοι τῆς ἀθανάτου δυνάμεως· ἐὰν μὴ φορέσω τῆς εἰκόνα τοῦ χροῖκου, οὐ δύνασθε κοινωνῆσαι τῇ μορφῇ τοῦ ἐπουρανίου· ἐὰν μὴ τὸ  
5 καταργούμενον τοῦ δούλου ὑπέλθω πρόσωπον, ἀμήχανόν ἐστιν ὑμᾶς εἰς τὸν δεδοξασμένον τοῦ δεσπότη φθάσαι χαρακτηῖρα· ἐὰν μὴ τοῦ ἐπιγείου τόπου ἐπιβήσωμαι σωματικῶς, οὐ περιληφθήσεσθε τοῦ Ἀβραμιαίου κόλπου μυστικῶς.

Οὐ θέλεις ὑπουργῆσαι εἰς τὸν τόκον τοῦ ἀθανάτου, ἵνα τὸ κράτος  
10 λυθῇ τοῦ θανάτου; Οὐ θέλεις ὑποδέξασθαι ἐν κοιλίᾳ τὸν αἶροντα τοῦ κόσμου τὴν ἁμαρτίαν; Οὐ θέλεις δοῦναί μοι παρθενικὸν μαζόν, ἵνα ἐκμυζήσω τὸν διαβολικὸν ἰόν;

1. — Ἀλλὰ ἐὰν μὴ. . . σπιλοῦσι τραύματα, Vat. [ J. — Ο ἀμήχανον λαβεῖν ὑμᾶς ἐξ οὐρανοῦ Ἀ. Π. || 3. — Ο τῆς ἀθανάτου δυνάμεως μέτοχοι. || 5. — Ο ὑπεισέλθω. — ἀμήχανόν. . . , Ο ἀνένδεκτον ὑμᾶς ἐστιν εἰς τὸν δεδοξασμένον τοῦ δεδοξασμένου χαρακτηῖρα φθάσαι. || 8. — Ο ὑπὸ τοῦ Ἀβρ.  
10. — Ο ἐν τῇ κοιλίᾳ σου. — Ο τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου.

ἀνθρώπου γίνεται », MIGNE P. G. XXXVI, col. 313. — Vedi nella ricostruzione metrica vv. 372-387,

Può darsi che questa serie di antitesi, disposta in brevi versetti nel drama, fosse quivi trasportata dal poeta desumendola dall'omelia suddetta. Come abbiamo detto (pag. 195), gl'innografi presero spesso dalle omelie dei Padri dei tratti dando loro con poche variazioni la forma di *tropari*. E a riguardo di quelle del Nazianzeno già alla seconda metà del secolo VI Doroteo di Tabatha scriveva le due ἐρμηνεῖαι τινῶν βητῶν τοῦ ἁγίου Γρηγορίου, φαλλομένων μετὰ τροπαρίων εἰς τὸ ἅγιον Πάσχα, e εἰς τοὺς ἁγίους μάρτυρας (MIGNE P. G. LXXXVIII, col. 1821-1836). Alquanto dopo (principio del sec. VIII), Cosmas l'Agiopolites precisamente dal principio di questa omelia εἰς τὰ Θεοφάνια del Nazianzeno, prendeva la prima strofe del suo bellissimo *canone* pel Natale del Signore:

#### NAZIANZENO

Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε, Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντήσατε· Χριστὸς ἐπὶ γῆς, ὑψώθητε· ἄσατε τῇ Κυρίῳ πᾶσα ἡ γῆ, .... εὐφραινέσθωσαν οἱ οὐρανοὶ καὶ ἀγαλλιάσθω ἡ γῆ.

(MIGNE, P. G. XXXVI, col. 312).

#### COSMAS

Χριστὸς γεννᾶται, δοξάσατε.

Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν, ἀπαντήσατε.

Χριστὸς ἐπὶ γῆς, ὑψώθητε.

Ἄσατε τῇ Κυρίῳ πᾶσα ἡ γῆ,

Καὶ ἐν εὐφροσύνῃ ἀνυμνήσατε, λαοί·

Ὅτι δεδόξασται.

(MIGNE, P. G. XCVIII, col. 460).

Sul monaco Doroteo e i *tropari* vedi lo studio di PETRIDÈS, *Notes d'hymnographie byzant.* in *Byzant. Zeitschrift*, 1904, pag. 424-425; e PARGOIRE, *L'Église byzant.* pag. 107.

Ἐάν μὴ τὴν πρόσκαιρον ἀρχὴν περιβάλωμαι τῆς ἀνθρωπότητος, οὐ δύνησεσθε ἀνελθεῖν εἰς τὴν ἀναρχον ἀρχὴν τῆς θεότητος· ἐάν μὴ ἐπὶ τῶν ἀγκαλῶν καθήσω σου τῆς μητρός, οὐ καθήσεσθε ἐκ δεξιῶν τοῦ ἑμοῦ Πατρός· ἐάν μὴ ἐν τῷ ἁμαρτωλῷ γένωμαι σώματι, καὶ 5 δι' αὐτοῦ ὡς νεκρὸς κατακλιθῶ ἐν τῷ καινῷ μνήματι, οὐ δύνησεται οὔτε ἡ διαθήκη κυρωθῆναι, οὔτε ὑμεῖς τῆς βασιλείας τῶν οὐρανῶν κληρονόμοι ἀναδειχθῆναι.

Οὕτω γὰρ δὴ καὶ πάντας τοὺς ἀπὸ Ἀδάμ μέχρι ταύτης τῆς γενεᾶς ἀποκληρονόμους πεποίηκα, ἑμοῦ διατιθεμένου θανάτου γεύσασθαι μὴ 10 δυναμένου, ὡς μὴδὲ τὴν ὑμετέραν σάρκα ἐνδυσαιμένου.

Οὐ μολυνῶ οὖν, ὡς νομίζεις, τὸ βασιλικὸν ὑπόδημα, ἐάν πατήσω εἰς τὸ χοῦκὸν ποίημα· οὐ καθυβρίσω τὸ ἄκτιστον ἀξίωμα, ἐάν οἰκήσω εἰς τὸ κτισθὲν ὑπ' ἑμοῦ αἶκημα· οὔτε γὰρ τοῦ ἡλίου τὰς ἀκτῖνας τὰ βορβορώδη βλάπτουσι συστήματα· οὐδὲ πάλιν τοῦ ἱατροῦ τὰς χεῖρας 15 τὰ νοσώδη σπιλοῦσι τραύματα.

Μάθε ὅτι ὁ Θεὸς προέρχεται ἐκ σοῦ, οὐκ ἄρχεται ἀπὸ σοῦ· ἐν σοὶ ὅλος ἐφίσταται, τοῦ δὲ Πατρὸς οὐδόλως ἀφίσταται· καὶ τίκεται, ὡς μὴ ὢν παιδίον, καὶ δίδεται ὡς ὢν υἱός, κατὰ τὴν Γραφήν· καὶ περιλαμβάνει, καὶ οὐ καταλαμβάνεται· καὶ θεωρεῖται, καὶ οὐ χωρεῖται· 20 καὶ γεννᾶται, καὶ οὐ μετρεῖται· καὶ φαίνεται πᾶσι, καὶ οὐ φανεροῦται πᾶσι· καὶ γίνεται ὃ μὴ ἔστιν ἄνθρωπος, καὶ μένει ὃ ἔστι Θεός.

Ἐκτίναξαι τοίνυν τὸν κοινορτὸν τῆς σαρκικῆς ἐνθυμήσεως, καὶ περιβαλοῦ τὸ ἱμάτιον τῆς μυστικῆς γνώσεως (1)· ἀπόρριψον τὴν ῥαθυμίαν τῆς ψυχῆς, καὶ κράτει τῆς αἰωνίου ζωῆς.

1. — Ο Ἐάν μὴ τὴν πρόσκαιρον τῆς ἐνανθρωπότητος ὑπείσδω θνητότητα, οὐ δύνασθαι ἀναβῆναι εἰς τὴν ἀναρχον ἀρχὴν τῆς Θεότητος. || 2. — VR δύνησεσθε. — VR εἰς τὴν ἀρχαίαν ἀρχὴν || 3 — σοῦ, R [.]. — VR καθέσησθε., Ο καθέξεσθαι. || 4. — Ο ἐν [.]. — Ο γένομαι. || 5. — Ο ἐν τῷ καινῷ μνήματι κατακλισθήσομαι. — Ο οὔτε τὴν διαθήκην δυνατόν κυρωθῆναι, οὔτε ὑμᾶς... κληρονόμους. || 8. — Ο Οὕτως. — Ο καὶ διὰ πάντα. || 9. — ἑμοῦ, Ο τοῦ. || 10. — VR δυναμένου. — ὡς... ἐνδυσαιμένου, VR [.].

11. — VR μολύνω — οὖν, Ο [.]. || 12. — VR-O καθυβρίζω. — VR-R εἰ ἐνοικήσω. || 14. — οὐδὲ, Ο οὔτε.

16. — δ, Vat. [.]. || 17. — ὅλος, VR-R ὁ λόγος. — Ο ἐπίσταται. — καὶ τίκεται... ἔστι Θεός, Vat. [.]. — καὶ, Ο [.]. || 18. — VR υἱὸν... καὶ περιλαμβάνεται καὶ θεωρεῖται, καὶ φαίνεται πᾶσι, καὶ οὐ φαναιροῦται πᾶσι. || 19. — R καὶ θεωρεῖται. καὶ οὐχ ὁρᾶται, χωρεῖται καὶ οὐ χωρεῖται. || 21. — Ο ἐν ᾧ ἔστι Θεός.

22. — Ο Ἐκτίναξον. — τοίνυν, Ο [.]. — ἐνθυμήσεως, Vat. ἐπιθυμίας. || 23. — Ο φυσικῆς. — Vat. συνέσεως. || 24. — Ο κράτει, Vat. κρατεῖς. — τῆς VR-Vat. [.].

(1) Imitazione di un passo di Isaia: Ἐκτίναξαι τὸν χοῦν καὶ ἀνάστηθι, ecc, capo LII, 1-2.



Οὕτω γὰρ δυνήσῃ καὶ παρθένος φυλαχθῆναι ἀγνή, καὶ μήτηρ γενηθῆναι πιστή· καὶ τῶν μὲν ἀγάμων μὴ χωρισθῆναι, ταῖς δὲ ὑπάνδροις συναριθμηθῆναι· καὶ τὸν μὲν προφητευόμενον Χριστὸν βαστάσαι, τὸν δὲ ἐναντιούμενον ἐχθρὸν πατήσαι· καὶ τοῦ μὲν ὑμνήσαι  
5 τὴν φωτιστικὴν τῆς παρουσίας ἑλλαμψιν, τοῦ δὲ σβέσαι τὴν πειραστικὴν τῆς μανίας ἑκκαυσιν.

XV. — Ὁ γὰρ μιὰρὸς οὗτος ἡνιάθη, ἀφ' οὗ μάλιστα ἡ παρθένος εὐηγγελίσθη· ὁ κόσμος ἐν εὐθυμίᾳ καὶ ὁ διάβολος ἐν ἀθυμίᾳ· ὁ βασιλεὺς ἔσωθεν ἐν τῷ παλατίῳ τὰς θωρακὰς τῆς εἰρήνης ὑπέγραφε· καὶ ὁ  
10 τύραννος ἔξωθεν ἐν τῷ βίῳ τοῦ πολέμου τὰ ὅπλα ἐχάλκευεν· ὁ Δεσπότης τὸν λιμένα τῆς σωτηρίας κατήρτιζε, καὶ ὁ πειραστὴς τὸν χειμῶνα τῆς ἀγνωσίας ἠυτρέπιζεν· ὁ Κύριος τὴν ἡμέραν τῆς θεογνωσίας ἐρρύθμιζε, καὶ ὁ δόλιος τὴν νύκτα τῆς δυσσεβείας ἐτείχιζεν· ὁ κτίστης τοῖς κτίσμασι συναναστρέφετο, καὶ ὁ ληστής τοῖς δαίμοσι  
15 συνεσκέπτετο (1).

Ἀνετράπη, λέγων ὁ διάβολος, ἡ θανατικὴ βασιλεία, ἐὰν ἡ παρθενικὴ γεννήσῃ κοιλία· ἐὰν ἀφθορος συλλαβῇ φύσις, τέθνηκε τῶν δαιμόνων ἡ φύσις· ἐὰν ἀγνεῖα πολιτεύσῃται, ἀκολασία φυγαδεύεται· ἐὰν ἀπάθεια κρατήσῃ, ἀντιπάθεια δραπετεύσει· ἐὰν ἀφθαρσία παρρησιά-  
20 σῇται, ἡ ἁμαρτία ἐγκαταλείψεται.

Μὴ τὴν παλαιὰν τῆς ἐπιθυμίας ἀπολέσωμεν νομήν, μὴ δεξώμεθα τὴν νεαράν τῆς παρθενίας καινοτομίαν· Μὴ ἐκπέσωμεν διὰ ῥαθυμίας τοῦ δικαίου τῆς ἀδικίας· Μὴ ἀργήσῃ τῆς φιληδονίας ἡ ἐμπορία, μὴ

1. — Vat. Οὕτως. || 2. — Ο γενέσθαι. — μὴ, Vat. [ ]. || 3. — Vat. συναριθμηθῆναι.

|| 5. — VR. τῆς φωτιστικῆς. — Vat. πηρωτικῆς. || 6. — Vat. ἑκκαυσιν.

Πνεῦμα Ἅγιον, φησί, ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ, καὶ δύναμις Ἰψίστου ἐπισκιάσει σοι· διὸ καὶ τὸ γεννώμενον ἐκ σοῦ ἅγιον κληθήσεται Υἱὸς Θεοῦ. Αὐτῷ ἡ δόξα εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν. Il resto manca tutto.

7. — VR-R Οὐ γὰρ μικρῶς αὐτὸς ἡνιάθη. || 8. — ἀθυμία, Ο κατηφία. || 10. — VR ἐν [ ]. || 12. — ἀγνωσίας, Ο λαγνεῖαν. || 13. — Ο ἡρύθμιζε. — Ο εὐσεβείας.

16. — ὁ διάβολος, Ο [ ]. — Ο βασιλία. || 19. — Ο ἐπὶθιαι. || 20. — VR ἐγκαλύφεται.

21. — δεξώμεθα, Ο γινόμεθα. || 22. — VR νεαράν. — Ο συνπέσωμεν.

(1) Questa descrizione di un concilio di demoni è la più antica di tutte quelle che conosciamo sia in forma drammatica, che in forma semplicemente poetica. Per quanto il tratto descrittivo sia breve, esso è abbastanza efficace e rende bene il momento drammatico in cui ὁ τύραννος ἐν τῷ βίῳ ἔξωθεν — τὰ ὅπλα τοῦ πολέμου ἐχάλκευεν. Dalla descrizione non si desume se il discorso è tenuto tutto da un solo, oppure se esso è diviso in allocuzioni dell' ἄρχων τῶν δαιμόνων e il χορὸς τῶν δαιμόνων. Ma dal contesto e dalla particolare struttura del tratto si può supporre che la seconda ipotesi sia la vera.

σβεσθῇ τῆς ἡδονῆς ὁ σπινθήρ· Μὴ ἀποβληθῇ τῆς πλεονεξίας τὸ χάραγμα, μὴ κλεισθῇ τῆς πονηρίας τὸ ἐργαστήριον· Μὴ παραποιηθῇ τῆς ὑπερηφάνειας ἡ σφραγίς, μὴ ἄπρακτον μείνη τῆς κακίας τὸ ἔψώνιον.

- 5 Ἄντιταξώμεθα πρὸς τὸν αὐχένα τῆς παρθενίας, τὸν χειμῶνα τῆς ἡδυπαθείας· πρὸς τὴν στερότητα τῆς ἐγκρατείας, τὴν ἡδύτητα τῆς γαστριμαργίας· πρὸς τὴν λαμπηδόνα τῆς ἀληθείας, τὸν σπινθήρα τοῦ ψεύδους· πρὸς τὴν κρηπίδα τῆς εὐσεβείας, τὴν τυραννίδα τῆς ἀσεβείας.

- Μεγάλη κατέχει συμφορὰ τῶν δαιμόνων τὴν φορὰν· εἰς βαρυνόμεθα τιμωρίαν, εἰ μὴ σφοδροτάτην ἐνδυσώμεθα πανοπλίαν.

- 10 Καταμάθωμεν τὸ παράδοξον τῆς Παρθένου πρᾶγμα, καὶ ἴδωμεν τὸ φοβερὸν καὶ ἐξαισίον τοῦ ἐξ αὐτῆς σαρκουμένου θαύμα· πῶς κόρη ἀγνή κυφορεῖ, μὴ πλησιάσασα τὸ σύνολον μηδενὶ ἀνδρὶ (1); πῶς τὴν ἀγνείαν οὐκ ἀπέθετο καὶ τὴν παιδοποιίαν ἐπρίατο; πῶς τὴν ὥραν οὐκ ἐτρογγήθη τῆς εὐμορφίας, καὶ ἡ χώρα ἐγεωργήθη τῆς καλλιτεχνίας; πῶς ἡ ἄμπελος οὐκ ἐσκάφη, καὶ ὁ βότρυς ἐπεπάνθη; πῶς καὶ ἡ σφραγίς τῆς παρθενίας μένει ἀπαρεγχείρητος, καὶ ὁ χωρηθεὶς ἐν τῇ κοιλίᾳ ἀνερμήνευτος· πῶς καὶ τὴν σύναψιν ἀγνοεῖ τοῦ ἀνδρός, καὶ τὴν σύλληψιν προσκυνεῖ τοῦ παιδός;

- 20 XVI. — Τίς εἶδε κλάδον τῆς ῥίζης προγενέστερον, ἔμβρυον δημιουργήσαν τὴν φύσιν, βρέφος τὴν κτισμένην κτίσαν;

Ὅν μέλλει ὡς ἄνθρωπον τίκτειν, τούτῳ ἀπάρτι ὡς Θεῷ ὑποκύπτει· ὃν ἔχει διατρέφειν ὡς νήπιον, τοῦτον μετὰ αἰδοῦς δοξάζει ὡς κύριον.

3. — μὴ ἄπρακτον . . . ἔψώνιον, Ὁ μὴ ἀλλοιωθῇ τῆς βασκανίας ὁ χαρακτήρ.  
— VR μὴ ἄπρατον.

5. — Ὁ Ἄντιταξώμεθα μὲν πρὸς. — Ὁ ἀντιτάξωμεν. || 7. — R πρὸς τὴν τῆς ἀληθείας λαμπηδόνα, τὸν τοῦ ψεύδους σπινθήρα, Ὁ πρὸς τὸν σπινθήρα τῆς ἀληθείας τὴν λαμπάδα τοῦ ψεύδους. || 8. — ἀσεβείας, Ὁ εὐσεβείας, VR ἀσεβίας.

10. — τιμωρίαν, VR πονηρίαν.

11. — VR ἴδωμεν καὶ, Ὁ ἴδωμεν δὲ καὶ. || 12. — θαῦμα, Ὁ θαύματος. || 13. — ἀγνή, VR-R γυνή. — μὴ, Ὁ πῶς. — Ὁ μηδενὶ ἀνδρὶ τῷ σύνολον. || 14. — Ὁ ἀπέθετο. — ἐπρίατο, R ἐνεπορεύσατο, VR ἐπρίατο. — Ὁ πῶς τὴν ὡραιότητα τῆς εὐμορφίας οὐκ ἐτρογγήσεν. || 15. — Ὁ καλλιτεχνίας. — χώρα R χαρὰ || 16. — Ὁ ἐπιάνθη. || 18 τὴν σύναψιν, VR-R σύλληψιν. — Ὁ τὴν σύναψιν τοῦ ἀνδρός ἀγνοεῖ. || 19. — σύλληψιν, VR-R κύσιν.

21. — κτίσαν, Ὁ [ ].

(1) Questo tratto « Καταμάθωμεν . . . δοξάζει ὡς κύριον » è tutta una serie di antitesi in cui il demonio riassume e ripete quanto già si è detto precedentemente sul mistero dell'incarnazione.

Τί οὖν ἀποστῶμεν τῆς ἐπιβουλῆς, ὅτι μεγάλης ἡξίωται αὐτὴ φυλακῆς; ἀναχωρήσωμεν τῆς ἀντιπαθείας, ὅτι ὑπὸ τῆς ἄνω σκέπεται συμμαχίας;

Μὴ γὰρ οὐ γινώσκω κἀγώ, ὅτι ἐπισφαλῶς ὀπλίζεται ὁ ἰσχυρός, 5 ὅτε ἀσφαλῶς φυλάττεται ὁ θησαυρός; Εἰς μάτην ὁ κλέπτης ἐφεδρεύει, ὅτε ὁ οἰκοδεσπότης μὴ καθεύδῃ.

Ἀλλὰ πάλιν ἡμῖν ἐστὶ πρὸς δευτέραν Εὐαν ὁ πόλεμος· πάλιν πρὸς ἄφθορον γυναῖκα ἢ παράταξις (1); πάλιν τὸν δευτερον ἀναγκάζομεθα προσκυνεῖν Ἀδάμ; πάλιν ὑπὸ τοῦ μεθ' ἡμᾶς πλαττομένου 10 ἄρχεσθαι κελευόμεθα; πάλιν τῇ βασιλικῇ προσταττόμεθα εἰκόνι ὑποκύπτειν;

Ἀλλ' ἐκείνη μὲν ἡ γυνὴ κεχωρισμένη τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ χοῦκοῦ εὐχερῶς καταβέβληται· αὕτη δὲ ὑπὸ τῶν χειρῶν παρειλημμένη τοῦ ἐπουρανίου, ἰσχυρῶς τετείχισται.

Ἐκείνη τοῦ ξύλου ἐμφορηθῆναι ἐπεθύμησεν· αὕτη τοῦτου οὐδὲν ἐνθυμηθῆναι ἐπένευσεν· ἐκείνη τὴν συμβουλίαν ἡδέως ἐδέξατο· αὕτη 15 καὶ τὴν ἀκοὴν ταχέως ἠσφαλίσατο.

Ἐκείνη τὴν πεῦσιν περιεπτύξατο, αὕτη καὶ τὴν διήγησιν ἐβδελύξατο· ἐκείνη τῆς βρώσεως τοῦ δένδρου ἐρασθεῖσα θεοποιῖαν ἐφαν- 20 τάζετο· αὕτη τῆς ἐνώσεως τοῦ Δεσπότης ἀξιωθείσα εἰς δοξολογίαν ἡὔτρεπίζετο· ἐκείνη τῆς οὐδεμιᾶς φθορᾶς μεταλαβούσα, τῆς ὑπερκειμένης ἀξίας λαβέσθαι διανοεῖτο· αὕτη τῆς θείας χαρᾶς ἐντὸς γενηθεῖσα, τῆς ἀνθρωπίνης ἀσθενείας οὐκ ἐπιλανθάνεται.

2. — Ο ἀναχωρ. οὖν τῆς. — ἄνω, Ο ἄνωθεν.

4. — Ο ἐπασφαλῶς. || 6. — μὴ καθεύδῃ, Ο καθεύδει εὐκαιρῶς συλοῦται.

7. — ἐστι, Ο [ ]. — Ο πρὸς τὴν δευτέραν. — πάλιν, VR-R [ ]. || 8. — Ο ἢ πράξις. — Ο ἀναγκάζομαι. || 9. — πάλιν . . . κελεύόμεθα, Ο [ ]. || 10. — VR ἄρχόμεθα κελεύειν. — VR-R ἐγκύπτειν.

12. — VR Ἀλλ' ἐκείνη μὲν ἡ γυνὴ τῶν ὀφθαλμῶν τοῦ χοῦκοῦ εὐχερῶς καταβέβληται, R Ἀλλ' ἐκείνη μὲν ἡ γυνὴ τοῦ χοῦκοῦ ὑπὸ τῶν ὀφθαλμῶν εὐχερῶς καταβέβληται. || 13. — δὲ, VR [ ].

15. — Ο αὕτη δὲ τοῦτου οὕτε ἐνθυμηθῆναι.

16. — Ο αὕτη δὲ καὶ.

19. — Ο θεοποιεῖαν. || 21. — οὐδεμιᾶς, R [ ], Ο μίας.

(1) Il paragone tra Maria ed Eva trovasi in un gran numero di omelie, e in quasi tutte quelle drammatiche εἰς τὸν εὐαγγελισμόν, di cui abbiamo parlato. In questo lungo tratto, Satana, senza volerlo, fa l'elogio della sua nemica, e da questo punto di vista il compilatore dell'omelia si sarà indotto ad usufruire per il suo sermone del concilio dei demoni contenuto nel drama.

Πῶς οὖν τὴν τοιαύτην σκάφην χειμάσωμεν; ἔὰν τὸν ἐν αὐτῇ ὑπνοῦντα κυβερνήτην ὑπολάβωμεν. Πῶς τὸ πρόβατον σπαράξωμεν; ἔὰν τὸν ποιμένα ἀμελοῦντα ὑποπτεύσωμεν. Πῶς τὴν πόλιν διαρπάσωμεν; ἔὰν τὸν βασιλέα βραθυμοῦντα ὑπονοήσωμεν.

5 Ἄρα τὸ σατανικὸν στίφος οὐ κατασείσει τὸ παρθενικὸν τεῖχος; ἄρα τῶν ἐλπίδων ἀποτυγχάνωμεν, ἔὰν τῶν πόνων μὴ κατολιγωρήσωμεν; ἄρα τῆς προσδοκίας διαμαρτάνωμεν, ἔὰν τῆς φιλονεικίας μὴ ἀναχωρήσωμεν;

10 Ὅτε δὲ καὶ τῷ ἐργαστηρίῳ τῆς παρθενίας μὴ δυνηθῶμεν ἐπιβουλεῦσαι καὶ τῷ χωρίῳ τῆς διανοίας μὴ ἰσχύσωμεν παρενοχλήσαι καὶ τῷ ἐμβρύῳ τῆς κοιλίας μὴ τολμήσωμεν ἀντοφθαλμῆσαι, τότε τοῖς συκοφαντικοῖς πλήττωμεν βέλεσι τὴν ἀφθονον τῆς παρθένου σύλληψιν.

Διαβάλλωμεν τὸ μυστήριον, ἵνα ἐλκύσωμεν εἰς κριτήριον· λοιδορήσωμεν τὴν ἀγνείαν, ἵνα ἐπαγάγωμεν τιμωρίαν· διασύρωμεν τὴν μυστικὴν 15 κυοφορίαν, ἵνα προσενέγκωμεν εἰς ἰουδαϊκὴν ἀποτομίαν.

Χρησώμεθα τούτῳ τῷ γένει, συνηγοροῦντι τῷ ἡμετέρῳ ψεύδει. Ὑποθώμεθα διαβολικὴν πονηρίαν τοῖς ἐλληνικῇ κεκρατημένοις ἀπιστίᾳ, τοῖς ἀσυγγνώστοις καὶ τὰ μικρὰ τῶν ἄλλων ἐξετάζουσι πταίσματα· τοῖς παντελῶς ἀγνοοῦσι τῆς συμπαθείας τὰ ὁροθέσια· τοῖς πρὸ 20 τῆς ἀληθείας τὴν μάχαιραν ὀξύνουσι τῆς ἀπανθρωπίας· τοῖς πρὸ τῆς ἐξετάσεως τὸν χάρτην ὑπογράφουσι τῆς ἀποφάσεως· τοῖς τὴν ἄδικον κρίσιν τοῖς κρινομένοις κρίνειν ἐπειγομένοις.

Τὸ ἄσπιλον ὄστρειον ἀφανισθῇ, ἵνα μὴ ὁ πολῦτιμος ἐν αὐτῷ μαργαρίτης τελεσφορηθῇ (1).

2. — R καταλάβωμεν. — O κυβερνήτην ὑπνοῦντα ὑπολάβωμεν. || 3. — ὑποπτεύσωμεν, O ὑπολάβωμεν. || 4. — O ἀθυμοῦντα

7. — O διαμαρτάνομεν.

9. — O τὸ ἐργαστήριον. || 11. — τολμήσωμεν, VR-R δυνηθῶμεν. || 12. — R πλήξωμεν, O πληττόμενοι. — O σύλληψιν διαβάλλωμεν.

13. — Διαβάλλωμεν τὸ μυστήριον ἵνα, O ἦν καὶ. — ἵνα ἐλκύσωμεν εἰς κριτήριον, VR [ ]. — O λοιδορήσωμεν. || 14. — O ἐπαγάγωμεν τὴν. || 15. — εἰς, O [ ].

16. — VR συνηγοροῦντες. || 17. — τοῖς ἐλληνικῇ κεκρατημένοις ἀπιστίᾳ, R [ ]. O τοῖς ἐν τῇ ἐλληνικῇ κεκρατημένοις πονηρίᾳ. || 18. — O τοῖς ἀσυγγνώστως. — τῶν ἄλλων, VR-R [ ]. || 21. — τὴν, O [ ]. || 22. — VR-O ἐπαγομένοις.

24. — O ὁ πολῦτιμος μαργαρίτης ἐν αὐτῷ. — VR τελεσφορηθῇ.

(1) Il paragone di Cristo con la *margherita* è comune presso i padri Greci ed i Siriaci. Isidoro Pelusiota, Lib. I. epist. 182, dice: Μαργαρίτης δὲ κέκληται (Χριστός) ἐπεὶ δὲ τῷ βυθῷ τῆς θεότητος ἦνωται· καὶ μόνοις τοῖς ἀλειτουργοῖς καὶ τοῖς αὐτοῦ ὑποφῆταις ἐγνώρισται. Notissimo poi è il concetto che trovasi nel sermone di S. Efrem sulla *margherita*, cioè il Verbo unisce in sè le due nature



Εἰ δὲ καὶ τὸ δόρυ τῆς ἡμετέρας πονηρίας μὴ τρώσῃ τῆς παρ-  
θενίου τὴν σύλληψιν, ἀλλὰ τὸ τοῦ Ἡρώδου τῆς βασκανίας ξίφος τοῦ  
τικτομένου βρέφους πλήξῃ τὴν γέννησιν.

Αὐτὸς γὰρ ὑπὲρ ἡμῶν τὸν καθ' ἡμῶν πολεμήσει Χριστόν.

5 XVII. — Ποίοις οὖν ἐγκωμίων χρώμασι τὴν παρθενικὴν διαγράψω  
εἰκόνα; ποίοις ἐπαίνων ῥήμασι τὸν ἄσπιλον τῆς ἀγνείας φαιδρύνω  
χαρακτήρα;

Αὕτη τὸ ἄδυτον τῆς ἀναμαρτησίας ἱερόν· αὕτη ὁ ἡγιασμένος τοῦ  
Θεοῦ ναός· αὕτη τὸ χρυσοῦν τῶν ὀλοκαυτωμάτων θυσιαστήριον· αὕτη  
10 τὸ θεῖον τῆς συνθέσεως θυμίαμα· αὕτη τὸ ἅγιον τῆς κρίσεως ἔλαιον·  
αὕτη τὸ πολίτιμον τῆς πιστικῆς νάρδου ἀλάβαστρον· αὕτη τὸ ἱερα-  
τικὸν ἐφούδ, τὴν τοῦ Θεοῦ μηνύουσα βουλήν· αὕτη ἡ τὸν ἐπτάμυξον  
λύχνον βαστάζουσα χρυσὴ λυχνία· αὕτη ἡ κεχρυσωμένη ἔσωθεν καὶ  
ἔξωθεν κιβωτός, σῶματι καὶ πνεύματι ἡγιασμένη, ἐν ἣ τὸ χρυσοῦν  
15 ἔκειτο θυμιατήριον, καὶ ἡ στάμνος ἡ χρυσὴ ἡ ἔχουσα τὸ μάννα  
καὶ τὰ λοιπὰ περὶ ὧν ἔμπροσθεν εἴρηται. Αὕτη ἡ πρωτότοκος  
ἄζυξ καὶ πυρὰ δάμαλις, ἥς ἡ σποδός, τὸ ἐξ αὐτῆς ληφθὲν τοῦ  
Κυρίου σῶμα, τοὺς κεκοινωνημένους ὑπὸ τοῦ μολυσμοῦ τῆς ἁμαρτίας  
καθαρίζει. Αὕτη ἡ βλέπουσα κατὰ ἀνατολὰς πύλη, ἡ διὰ τῆς δε-  
20 σποτικῆς εἰσόδου καὶ ἐξόδου κλειομένη εἰς τὸν αἰῶνα. Αὕτη ὁ καινὸς  
τῆς καινῆς Διαθήκης τόμος, δι' ἧς τῶν δαιμόνων ὀξέως ἡ δυναστεία  
ἐσκυλεύθη, καὶ τῶν ἀνθρώπων ταχέως ἡ αἰχμαλωσία προενομεύθη.  
Αὕτη τὰ τρία μέτρα τῆς ἀνθρωπότητος, Ἑλλήνων, Ῥωμαίων, Ἰουδαίων,  
ἐν ἣ ἡ ἄρρητος τοῦ Θεοῦ σοφία τὴν ζύμην τῆς οἰκείας ἔκρυψεν ἀγα-  
25 θότητος. Αὕτη τῆς πνευματικῆς εὐλογίας ὁ ἀγρός, ἐν ἣ ὁ τῆς  
δεσποτικῆς οἰκονομίας ἔκειτο θησαυρός.

1. — Ο τρώσει. || 2. — τὸ VR [ ].

4. — Χριστόν, Ο [ ].

5. — οὖν Ο [ ]. — Ο διαγράψωμεν. || 6. — Ο φαιδρύνωμεν.

8. — ἀναμαρ. Ο ἀφθαρσίας. — δ, Ο [ ]. — Ο ναὸς ἡγιασμένος τοῦ Θεοῦ. || 12. — Ο ἡ  
τὴν ἀπόρρητον τοῦ Θεοῦ μηνύουσα. — ἡ Ο [ ]. || 13. — Ο ἀεὶ βαστάζουσα. —  
ἡ Ο [ ]. || 15. — ἡ ἔχουσα, Ο ἔχουσα. || 16. — R τὰ λοιπὰ περιέχουσαν, περὶ  
ὧν. || 17. — ἄζυξ, Ο καὶ ἄζυγος. — Ο πυρὰ. || 20. — VR κλεισμένη. ||  
22. — VR προενομήθη, Ο προενομεύθη. || 23. — Αὕτη, Ο ἡ. — Ῥωμαίων,  
Ο καὶ βαρβάρων καὶ || 24. ἡ, VR [ ]. — Ο ἀγαθότητος ἔκρυψεν. ||  
25. — πνευματικῆς, R πατρικῆς. — ὁ τῆς, Ο τῆς.

la divina e l'umana, come la margherita che risulta dall'unione misteriosa della  
folgore e dell'acqua, ἐξ ἀστραπῆς καὶ ὕδατος. Vedi omelia εἰς τὸν εὐαγγελισμόν,  
attribuita al Nisseno. *Riv. Scien. Teol.* I. c.

Αὕτη ἡ βασιλικὴ ναὺς, ἡ τὸν πλοῦτον ἐκ Θαρσεὶς εἰσκομίζουσα, ἐκ τῆς κοσμικῆς προσφέρουσα χώρας τῶν ἐθνῶν τὴν ἐπιστροφὴν τῷ βασιλεὶ τῆς ἄνω Ἱερουσαλὴμ. Αὕτη ἡ καλὴ τῶν Ἀισμάτων νύμφη, ἡ τὸν παλαιὸν χιτῶνα ἀποδυσαμένη καὶ τοὺς νομίμους πόδας  
 5 ἀποπλυναμένη, καὶ μετὰ αἰδοῦς τὸν ἄφθαρτον νυμφίον ἐν τῷ αὐτῆς ταμιείῳ ὑποδεχομένη. Αὕτη ἡ καινὴ ἄμαξα τῶν πιστῶν, ἡ τὴν ἔμψυχον τῆς οἰκονομίας κιβωτὸν βαστάσασα, καὶ διὰ τῶν πρωτοτοκουσῶν δαμάλεων, τῶν δύο Διαθηκῶν, ἐπὶ τὴν ἀπλανῆ τῆς σωτηρίας ὁδὸν κατευθυνομένη (1). Αὕτη ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου,  
 10 ἀφ' ἧς Θεὸς ὢν ὁ ἀληθινὸς Ἰησοῦς μετὰ τὸν ἐνναμηνιαῖον τοῦ ἐμβρύου χρόνον ἐξεπορεύετο. Αὕτη ἡ ἔσωθεν καὶ ἔξωθεν ἡσφαλωμένη θίβη, συνέσει καὶ εὐλαβεῖα κεκοσμημένη, ἐν ἣ ὁ πνευματικὸς Μωϋσῆς ἐκ τοῦ νοητοῦ διασώζεται Φαραώ, οὗ ἡ θυγάτηρ, τουτέστιν ἡ ἐθνικὴ Ἑκκλησία, ἐν ταῖς παρθενικαῖς ἐκτρέφουσα ἀγκάλαις, ὑπισχνεῖται  
 15 δώσειν αὐτῇ τῆς αἰωνίου ζωῆς τὸν μισθόν. Αὕτη τὸ πέμπτον τοῦ ἀψευδοῦς φρέαρ ὄρκου, ἐν ἣ τὸ ὕδωρ ἔβρυσεν τῆς ἀθανασίας διὰ τῆς ἐνσάρκου τοῦ Κυρίου παρουσίας, ἐν τῇ συμπληρώσει τῆς πέμπτης διαθήκης. Πρώτῃ γὰρ ἐγράφη ἐπὶ τοῦ Ἀδάμ, δευτέρᾳ ἐπὶ τοῦ Νῶε, τρίτῃ ἐπὶ τοῦ Ἀβραάμ, τετάρτῃ ἐπὶ τοῦ Μωϋσέως, καὶ πέμπτῃ ἐπὶ τοῦ Κυρίου.  
 20 Ἐπειδὴ καὶ πεντάκις ἐξῆλθε τοὺς εὐσεβεῖς μισθοῦμενος ἐργάτας εἰς τὸν τῆς δικαιοσύνης ἀμπελῶνα· περὶ πρώτην ὥραν, περὶ τρίτην, περὶ ἕκτην, περὶ ἐνάτην, περὶ ἐνδεκάτην.

Αὕτη ὁ τιθέμενος ἐν τῇ κοσμικῇ ἄλωνι ἄσπιλος πόκος, ἐν ἣ ὁ σωτήριος ἐκ τοῦ οὐρανοῦ κατελθὼν ὑετὸς πᾶσαν ἐξήρανε τὴν γῆν ἐκ  
 25 τῆς ἀμέτρου φορᾶς τῶν κακῶν· καὶ πάλιν τὸν πόκον ἐξήραναν ἐκ τῆς ὑπονοστούσης ἱμᾶδος τῶν παθῶν, καὶ τὴν γῆν ἐπλήρωσε τῆς ἀφθόνου

1. — Ο ναὺς, ἡ τὸν βασιλικὸν ἄσηπτον πλοῦτον ἐκ Θαρσεὶς κομίζουσα, ἐκ τῆς κοσμικῆς προσφέρουσα. — VR θάρος. || 2. — κοσμικῆς, VR-R ἐθνικῆς || 5. — VR-R νυμφῶνα. || 6. — αὐτῆς, O τῆς ψυχῆς. — VR-R Αὕτη ἡ σκηνὴ τῶν πιστῶν. || 10. — Θεὸς ὢν, R-O νέος ὢν. — μετὰ, VR-R κατὰ. || 11. — O οὐκ ἐκπορεύεται. — Αὕτη ἡ ἔσωθεν . . . θίβη, O Αὕτη ἐστὶν θηβίς. — VR ἡσφαλωμένη θίβης || 13. — ἡ VR-R [ ]. — τουτέστιν, O [ ]. || 14 — O ἐκτρεφόμενη. || 15. — O δόσιν. || 16. — ἀψευδοῦς φρέαρ ὄρκου, O ψευδοῦς ὄρκου. || 21. — O περὶ πρώτην ὥραν, καὶ τρίτην, καὶ ἕκτην καὶ ἐνάτην καὶ περὶ ἐνδεκάτην.

23. — O τόκος. — ἐν ἣ ὁ σωτήριος, O [ ]. || 26. — O ὑπονοστούσης τῇ σαρκὶ ἱμ.

(1) Tutto questo ultimo cap. con varianti, aggiunzioni o abbreviazioni trovasi ripetuto in moltissime omelie della Patrologia Greca, in onore di Maria. È una serie di luoghi comuni di cui usarono ed abusarono tutti gli oratori del periodo bizantino, e che passarono in buona parte anche presso gli oratori occidentali.

δωρεᾶς τῶν ἀγαθῶν. Αὕτη ἡ ἐν τῷ οἴκῳ τοῦ Θεοῦ πεφυτευμένη  
κατάκαρπος ἐλαία, ἐξ ἧς τὸ Ἅγιον Πνεῦμα τὸ σωματικὸν τοῦ Κυρίου  
λαβὼν κάρφος, τῇ χειμαζομένῃ τῶν ἀνθρώπων διεκόμεσε φύσει, τὴν  
ἀνωθεν εὐαγγελισάμενος εἰρήνην. Αὕτη ἡ εὐθαλῆς καὶ ἄφθαρτος  
5 παρὰδεῖσος ἐν ἣ τὸ τῆς ζωῆς ξύλον φυτευθὲν πᾶσιν ἀκωλύτως χορηγεῖ  
τῆς ἀθανασίας τὸν καρπὸν. Αὕτη τῆς καινῆς κτίσεως ἡ οὐράνιος  
σφαῖρα, ἐν ἣ ὁ ἀειφανὴς τῆς δικαιοσύνης ἥλιος πᾶσαν ἀπὸ πάσης  
ἀπῆλασε ψυχῆς τῶν ἁμαρτιῶν τὴν νύκτα. Αὕτη τῶν παρθένων τὸ  
καύχημα, τῶν μητέρων τὸ ἀγαλλίαμα, τῶν πιστῶν τὸ στήριγμα, τῆς  
10 ἐκκλησίας τὸ διάδημα, τῆς ὀρθοδοξίας τὸ χάραγμα, τῆς εὐσεβείας τὸ  
σφράγισμα, τῆς ἀληθείας τὸ νόμισμα, τῆς ἐγκρατείας τὸ ἔνδυμα, τῆς  
ἀρετῆς τὸ φόρημα, τῆς δικαιοσύνης τὸ ὀχύρωμα, τῆς Ἀγίας Τριάδος  
τὸ κατάλυμα, κατὰ τὸ εὐαγγελικὸν διήγημα.

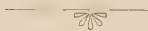
Πνεῦμα Ἅγιον, φησὶν, ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ, καὶ δύναμις Ὑψίστου  
15 ἐπισκιάσει σοι· διὸ καὶ τὸ γεννώμενον ἐκ σοῦ ἅγιον κληθήσεται Ὑἱὸς  
Θεοῦ. Αὐτῷ ἡ δόξα νῦν καὶ ἀεὶ καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων.  
Ἀμήν.

- 
4. — ἡ, VR δ. — Ο ἀειθαλῆς. || 7. σφαῖρα, Ο φορά. — Ο ἀειφανὴς ἥλιος τῆς  
δικαιοσύνης πᾶσιν ἀπῆλασε ἀπὸ πάσης ἁμαρτίας τῆς ψυχῆς τὴν νύκτα ||  
9. — καύχημα, Ο ἀγαλλίαμα. — τὸ καύχημα τῶν μητέρων, Ο [ ]. || 12. VR-Ο  
φόρεμα. || 13. — κατάλυμα, Ο καύχημα.  
14. — φησὶν, Vat.-Ο [ ]. || 15. — Vat. γεννόμενον. — ἐκ σοῦ, Ο [ ]. || 16. — νῦν  
καὶ ἀεὶ καὶ, Vat [ ] — Ο καὶ εἰς τοὺς σύμπαντας αἰῶνας, ἀμήν.
-

# RICOSTRUZIONE METRICA

## DEI FRAMMENTI DRAMATICI

CONSERVATI NELL'OMELIA ATTRIBUITA A S. PROCLO.

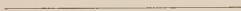


Avvertiamo ancora una volta che la ricostruzione metrica di questi frammenti drammatici non va considerata che come un tentativo. Vi sono certamente delle strofe e dei lunghi tratti in cui la ricostruzione non lascia alcun dubbio, ma ve ne sono altri che per le alterazioni subite dall'originale o per numerose lacune rendono addirittura impossibile una riduzione del testo ad una regolare unità schematica, ovvero possono a questa ridursi solo con trasposizioni e alterazioni del testo, e perciò stesso con risultato che può godere solo di una certa probabilità.

*Nel commentario* il segno  $\simeq$  denota gli accenti sensibili, il segno  $\cup$  le sillabe senza accento metrico, ed il segno  $\asymp$  accenti metrici secondari o dubbi.

*Nella ricostruzione* le parentesi ad angolo ottuso  $\langle \rangle$  racchiudono i tratti mancanti nel testo e che, con maggiore o minore probabilità nei singoli casi, si è creduto poter supplire. — I tratti in carattere più piccolo, chiusi da parentesi tonde ( ), sono quelli che, pur appartenendo alla parte poetica del dramma, non sono riducibili ad una forma metrica sicura. — Le parti di parole (desinenze o prefissi) in carattere piccolo grassetto indicano modificazione introdotta nelle stesse parti delle parole, secondo qualche giustificata presupposizione di riprodurre la forma originaria dei versi, alterata dall'omeliaste per adattarla all'andamento prosastico dell'omelia.

Quando la variante introdotta nel testo ricostruito, è tratta da alcuno dei codici sopra collazionati, nel verso non è indicata da alcun segno speciale.





# A'. — ΠΡΟΟΙΜΙΟΝ.

- 1 (Κλέπτει τοὺς πόρους) τῶν ἐμπόρων
- 2 (τῇ συνεχῆς προσδοκίᾳ) τῶν πόρων,
- 3 (καὶ κατασκευάζει τῶν ἀγρίων καταθάρσειν) κυμάτων
- 4 (ὁ διακαῆς πόθος) τῶν χρημάτων.
- 5 (Ἐπεὶ μέλλομεν καὶ ἡμεῖς σήμερον)
- 6 (ἐκ τῶν στομίων ἐκπέμπειν) τῆς προθυμίας
- 7 (τὴν μικρὰν καὶ εὐτελεῆ σκάφην) τῆς διδασκαλίας,
- 8 (ἀναδράμωμεν εἰς τὸν εὐδιον καὶ ἀτάραχον πλοῦν) τῆς παρθενικῆς ἱστορίας.
- 9 Τοῦ βάρους κατατολμήσωμεν - τῆς πνευματικῆς ὠφελείας,
- 10 τὸν ὄγκον ἀπορβρίψάμενοι - τῆς σωματικῆς ἀσθενείας·
- 11 καὶ τῶν μὲν βιωτικῶν - περιέλωμεν πραγμάτων τὰ σχοινία,
- 12 τῶν δὲ πανηγυρικῶν - κρεμάσωμεν ὀφλημάτων τὰ ἱστία·
- 13 ἵνα τῇ πραείᾳ τοῦ πνεύματος αὖρα παραπεμπόμενοι,
- 14 τὴν χρυσοφόρον Εὐλάτ' εὐρεθῶμεν καταληψόμενοι.

## Comentario metrico.

1-20. Esordio poetico. Consta di quattro strofe (?). Le prime due di 2 distici l'una, le altre due di 3 distici. Questo sistema di differenziare le strofe di una stessa serie lo vedremo ripetuto in seguito altre due volte, ma con criterio inverso, prima le strofe maggiori e poi le minori (v. le serie Z', vv. 155-186, e Γ', 1, vv. 254-281). Il testo nelle due prime strofe pare mutilo in alcuni versi, diluito abbondantemente in altri, di guisa che si possono determinare quasi tutte le rime e la divisione dei periodi nei tratti corrispondenti ai versi originari, non così però facilmente può ricostituirsi il metro, senza gravemente forzare il testo. Le differenze dei codici, soppressioni ed aggiunzioni di articoli, l'assenza del verbo ἀναδράμωμεν in VR; ecc. attestano ampiamente come la lezione primitiva sia stata malmenata.

Le rime nella prima strofe si corrispondono verso a verso (rima baciata); nella seconda strofe manca la rima del primo verso, le altre tre sono tutte uguali.

- 9    ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
- 10   ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
- 11   ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
- 12   ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
- 13   ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
- 14   ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

9-14. La terza strofe è rimasta quasi intatta nel testo, meno l'esortazione in principio: θεῦρο δὴ οὖν, e alcune poche amplificazioni che restano fuori metro (e anche fuori senso) e devono quindi attribuirsi al rimaneggiatore del



B'. — ΥΜΝΟΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΠΑΡΘΕΝΙΑΝ.

«Ὅντως κηρίον μέλιτος οἱ καλοὶ τῆς παρθενίας λόγοι».

Στροφὴ α'.

- 21 Ἐκ μὲν τῆς ἀληθοῦς πίστεως - ἔχοντες τὴν ἡδύτητα  
 22 ἐκ δὲ τῆς ἀκριβοῦς πράξεως - κτώμενοι τὴν γλυκύτητα  
 23 Αὕτη ὁ λογικὸς τοῦ Θεοῦ παράδεισος. . . . .  
 24 . . . . .  
 25 ὥρατον εἰς ὄρασιν,  
 26 τουτέστι πνευματικὴν θεωρίαν,  
 27 καὶ καλὸν εἰς βρῶσιν  
 28 <τουτέστι> πνευματικὴν διδασκαλίαν.

Στροφὴ β'.

- 29 Αὕτη τῆς ἐπαγγελίας ἡ χώρα, λογικὸν καὶ ἄδολον γάλα  
 30 καὶ ἀφθαρτον καὶ πνευματικὸν πηγάζουσα μέλι.  
 31 Ταύτης [τοιγαροῦν] ὁ Ἰωάννης μεταλαμβάνων τῆς τροφῆς,  
 32 ἄψασθαι τῆς [ἀχράντου] Κυρίου κατηξιώθη κορυφῆς·  
 33 ταύτης ἀπολαύων τῆς βρώσεως,  
 34 ἀγγελικῆς γέγονε τάξεως·  
 35 τὸ ἀκρότατον - τῆς ἀμέμπτου πολιτείας,  
 36 καὶ τὸ καθαρώτατον - τῆς ἀσπίλου παρθενίας.

21-54. *Inno alla verginità*. Consta di 4 strofe e un distico isolato in fine, destinato probabilmente ad essere ripetuto come ritornello alla fine di ciascuna strofe. — Le strofe hanno tutte 8 versi l'una, 4 maggiori e 4 minori, disposti uniformemente nelle linee generali, ma differenti in specie e numero di sillabe da strofe a strofe.

- 21 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 22 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 23 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡  
 24 .. .. .. .. ..  
 25 ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡  
 26 ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ | .. ◡ ◡ ◡ ◡  
 27 ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡  
 28 ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

21-28. La prima strofe è quella che maggiormente ha subito guasti e trasformazioni per opera dei compilatori delle omelie. Si confronti il testo nostro con quello del Taumaturgo. Vedi pag. 141 e 205 — Quindi

solo in parte possibile ed incerta è la ricostruzione. Nel v. 22 in corrispondenza ad ἔχοντες del v. precedente, leggiamo κτώμενοι invece di κεκτημένοι. Il







Ἀντιστροφή.

- 53 Ὡν ἡ λαμπὰς γὰρ - μὴ σβέννυται τῆς παρθενίας  
54 μένει τὸ κλέος - ἀθάνατον τῆς ἀφθαρσίας.

Γ'. — ΠΑΡΑΙΝΕΣΙΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΚΟΥΟΝΤΑΣ.

- 55 Καταθάρσῃσωμεν τῆς δευτέρας σκηνῆς τοῦ ἡγιασμένου τόπου,  
56 λυθέντος τοῦ νεκροῦ ὑποδήματος τοῦ συμπεποδισμένου τρόπου.

Στροφή α'.

. . . . .

53 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 53-54. Quest'ultimo distico era proba-  
54 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ bilmente il ritornello di ciascuna strofe.  
Nel secondo verso la parola ἀγνείας del testo non dà la giusta misura; mani-  
festamente come nel verso 36 già veduto, l'omeliaste l'ha sostituita ad altra  
quadrisillabica, che assai probabilmente era ἀφθαρσίας in corrispondenza di παρ-  
θενίας, quale si ha nel distico 37-38, di cui il presente non è che una semplice  
ripetizione e nel senso e quasi nelle parole.

Rime: B-B (Questa rima è ripetuta una o più volte in ciascuna delle strofe precedenti). — Sticom. 142-142.

55 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 55-56. Questo distico  
56 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ sperduto in mezzo ai co-  
menti oratori, apparisce come introduzione ad una serie di strofe che iniziava la se-  
conda parte del drama, prendendo le parole « δευτέρας σκηνῆς » nel senso pro-  
prio e non nel senso figurato a cui le trasportò l'oratore. — Sticom. 202-202.  
Manca la simmetria d'accenti nella prima parte dei due versi.

57-70. Alla introduzione suddetta seguiva la serie probabilmente di quattro  
strofe, di tre distici l'una, con struttura generale uniforme.

La prima strofe è stata ampiamente diluita dall'omeliaste nel tratto fra le  
linee 26-34 del testo pag. 209: Οὕτε γὰρ ὁ ἱερεὺς... τὸ γεγραμμένον; la trasformazione  
tuttavia non è tale, da fare scomparire totalmente la primitiva struttura dei pe-  
riodi metrici e talune delle rime o assonanze, come ἀτοπίας-οἰκονομίας, δραμα-  
πράγματα, φύσις-φύσει.

La seconda strofe abbraccia i versi 57-62. — La terza anch'essa è stata  
dispersa fra i commenti dell'omeliaste, ma i distici si possono facilmente sceve-  
rare dal resto e in parte ricostruire. — La quarta è in buono stato di conser-  
vazione.

Στροφὴ β'.

- 57 ἵνα τῇ θερμότητι - τῆς ἀγαθότητος  
 58 τὸν κρυμὸν διαλύσῃ - τῆς διαβολικῆς δεινότητος  
 59 ἵνα τῇ λαμπρότητι - τῆς θεογνωσίας  
 60 τὴν νύκτα ἐκδιώξῃ - τῆς <εἰδωλικῆς> ἀγνωσίας.  
 61 ἵνα <τοῦ Πνεύματος> ταῖς φωτιστικαῖς ἀκτίσιν  
 62 τὴν ὑπ' αὐτοῦ γεναμένην καταυγάζῃ κτίσιν.

Στροφὴ γ'.

- 63 μὴ νομίζεσθε τὴν μὲν παρθένον πεπαῦσθαι τῆς ἀγνείας.  
 64 τὸν δὲ Ἰωσήφ τῆς γαμικῆς ἐφέσθαι συναφείας.

- 57 1 0 0 1 0 0 0 | 1 0 0 1 0 0 57-62. Seconda strofe della serie.  
 58 0 0 1 0 0 1 0 | 1 0 0 0 1 0 1 0 0 Il verso 60 presenta nel testo una  
 59 1 0 1 0 0 0 0 | 1 0 0 0 1 0 lacuna di 4 (o 5) sillabe in corri-  
 60 0 1 0 0 0 1 0 | 1 0 0 0 1 0 0 1 spondenza di διαβολικῆς. Abbiamo  
 61 1 0 0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 1 0 supplito con l'aggettivo εἰδωλικῆς  
 62 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 1 0 il quale, vicendevolmente con εἰδω-  
 νικῆς, suole spesso nella Patristica e nell'Innografia greca accompagnare il so-  
 stantivo ἀγνῶστία quando, e assai frequentemente, è usato, come nella nostra  
 strofe, ad indicare le tenebre del gentilesimo. — Parimenti la lacuna del v. 61  
 si può colmare col genitivo τοῦ πνεύματος, — καταυγάζειν ταῖς ἀκτίσι τοῦ Πνεύ-  
ματος è anch'essa frase assai comune alla Innografia sacra; e che questa illu-  
 minazione dello Spirito Santo fosse uno dei fini precipui della incarnazione del  
 Verbo, è detto apertamente più giù dalla *Voce di Dio*, al v. 388-389.

I versi rimano l'un coll'altro, ma per la quantità e la corrispondenza delle parole il primo (sdrucchiolo) si collega al terzo (piano) e parimenti il secondo (sdrucchiolo) al quarto (piano). — Gli ultimi due si corrispondono fra loro. — I primi quattro hanno tutti la dieresi e la rima interna avanti all'ottava sillaba: sdrucchiola nel primo e terzo, piana nel secondo e quarto. — Di tal guisa si ha uno schema intrecciato di rime e versi. Rime: (a-A)-(b-A)-(a-B)-(b-B)-C-C. — Sticom. 133-163-132-162-142-142.

Lieve asimmetria d'accenti nel primo piede dei vv. 58 e 60.

- 63 0 0 1 0 0 0 | 0 1 0 1 0 0 | 0 1 0 0 0 1 0 63-64. Distico finale (?) del-  
 64 0 0 0 0 1 0 0 0 0 1 0 0 1 0 1 0 0 1 la terza strofe. I due distici  
 precedenti sembra dall'omeliaste siano stati trasportati e diluiti nel comentario  
 che segue, e sono riconoscibili nei due periodi:

μὴ καταφέρεσθαι εἰς τὸ τῆς σαρκὸς πάθος  
 ἀγνοοῦντας τὸ τῆς γραφῆς βάθος.  
 μὴ ὀρεγώμεθα τοῦ καρποῦ τῆς ξηρανθείσης συκῆς  
 ἐκ βίζων διὰ τῆς δεσποτικῆς φωνῆς.

Nel verso 64 in luogo di ἔχουσθαι, leggiamo ἐφέσθαι in simmetria di πεπαῦ-

Στροφή δ'.

- 65 Μηδὲ τὴν εὐαγγελικὴν γνῶσιν  
 66 εἰς τὴν σωματικὴν ἀναγάγωμεν μίξιν·  
 67 μη<δὲ> τὴν μυστικὴν ἐξήγησιν  
 68 εἰς τὴν γαμικὴν ἀπολάβωμεν σύναψιν.  
 69 Τί ζητοῦμεν φύσεως ἀκολουθίαν  
 70 εἰς τὴν ὑπὲρ φύσιν οἰκονομίαν;

Δ'. — Η ΑΓΝΟΙΑ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ.

« Μάθωμεν ποίαν ἔχει ἔννοιαν τοῦ Ἰωσήφ ἡ ἄγνοια ».

Στροφή α'.

- 71 Οὐκ ἐγίνωσκε — τὸ τελούμενον  
 72 ἐν τῇ παρθένῳ — μυστήριον·  
 73 οὐκ ἐγνώριζε — ποίου θαύματος  
 74 <αὐτὸς> ὑπῆρχε — διάκονος·  
 75 οὐκ ἐγίνωσκεν ὅτι ὁ προφητευόμενος Χριστὸς  
 76 ἐτίκτετο ἐκ τῆς αὐτῆς μεμνηστευμένης γυναικός.

σθαι. — ἔχεσθαι τινας vale: astenersi da qualche cosa, tutto il contrario di quel che l'autore vuole esprimere — ἐφέσθαι τινός, conseguire qualche cosa, risponde appieno al senso inteso dall'autore.

65 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ      65-70. Quarta strofe della serie. La struttura  
 66 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ      è uguale a quella della seconda, ma i versi  
 67 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ      sono tutti di tre sillabe più corti:

68 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ υ υ      Strofe II 13-16-13-16-14-14

69 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ      » IV 10-13-10-13-11-11

70 υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ      Manca però in tutta la strofe la perfetta  
 simmetria degli accenti, sacrificata a quella delle parole; rima interna nei quat-  
 tro primi versi, ma disuguale la distribuzione delle parti. Nel v. 69 a φυσικὴν  
 del testo conviene per il metro sostituire φύσεως, sostantivo bisillabo in rela-  
 zione a φύσιν, giusta la corrispondenza delle parole (sostantivi con sostantivi,  
 aggettivi con aggettivi).

Sticom. 10<sub>2</sub>-13<sub>2</sub>-10<sub>3</sub>-13<sub>3</sub>-11<sub>2</sub>-11<sub>2</sub>.

71-94. Coro, sui dubbi di S. Giuseppe. Comprende come le parti precedenti una serie di 4 strofe. La struttura delle strofe nella disposizione generale è uguale a quella della serie precedente. Le strofe sono quasi tutte complete; ma la metrica presenta anomalie in vari punti.



Στροφὴ β'.

- 77 Οὐκ ἐμνήσκετο ὅτι ὁ κατὰ Μωϋσέα προφήτης  
 78 ἐκ τῆς ἀπειρογάμου προήρχετο κόρης·  
 79 οὐ γὰρ ᾔδει, ναὶς ὅτι γενέσθαι ἠδύνατο Θεοῦ  
 80 ἢ ἐκ τοῦ καθαροῦ πεπλασμένη πηλοῦ·  
 81 οὐκ ἐγίνωσκεν ὅτι (ταῖς ἀχράντοις τοῦ Δεσπότης χερσίν)  
 82 (ἐκ τοῦ παρθενικοῦ πάλιν πλάττεται παραδείσου ὁ δεύτερος Ἀδάμ).

Στροφὴ γ'.

- 83 Οὐκ ᾔδει ὅτι ὁ ἄρχων τῆς ξηρᾶς  
 84 δημιουργεῖται ἄνευ σπορᾶς·  
 85 ὅτι ἰσραηλιτικὴ - ποτε γῆ  
 86 τὸν ζωοποιὸν - δώσει καρπὸν·  
 87 τῆς Παρθένου ὠγκώθη - ἡ κοιλία,  
 88 καὶ τοῦ Ἰωσήφ ἐτρώθη - ἡ καρδία.

71 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

72 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

73 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

74 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

75 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

76 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

richiesto dal senso e dall'analogia col verso 76. La giusta disposizione delle parole nel distico 73-74 è data dal *Vat.*

Rime (assonanze): A-B-A-B-C-C. — Sticom. 103-93-103-93-161-161.

77 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

78 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

79 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

80 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

81 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

82 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

perfettamente simmetrico da non potersi ritenere casuale. Nel v. 80 resta una lacuna di una sillaba. L'ultimo distico è stato diluito nel periodo: Οὐκ ἐγίνωσκεν ὅτι ταῖς ἀχράντοις ecc. e la forma metrica non vi si può più ricavare con sufficiente probabilità.

Rime A-A-B-B-C-C. — Sticom. 172-132-171-131.

83 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

84 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

85 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

86 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

87 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

88 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

71-76. Prima strofe. Svolgimento regolare, eccetto nell'ultimo v. che ha un lieve spostamento di accento e di dieresi. Nel v. 74 una lacuna di due sillabe, che però si può facilmente coprire col pronome αὐτός,

richiesto dal senso e dall'analogia col verso 76. La giusta disposizione delle parole nel distico 73-74 è data dal *Vat.*

Rime (assonanze): A-B-A-B-C-C. — Sticom. 103-93-103-93-161-161.

77-82. Seconda strofe. È fra le quattro quella che mostra maggiori guasti. La ricostruzione quindi non è possibile che nei quattro primi versi e con varie trasposizioni di parole, che però danno uno schema

77-82. Seconda strofe. È fra le quattro quella che mostra maggiori guasti. La ricostruzione quindi non è possibile che nei quattro primi versi e con varie trasposizioni di parole, che però danno uno schema

83-88. Strofe terza. Incerto il distico medio con sole rime interne (?). La soppressione dell'articolo nell'85 è data dal *Vat.*, ma potrebbero anche leggere ἡ ἰσραηλιτικὴ.

Rima A-A-b-b-c-c-d-D-d-D.

Sticom. 111-91-111-91-112-112.

Στροφή δ'.

- 89 Εἶδε τὴν ἔπαρσιν τῆς γαστρού,  
90 καὶ ἀπέγνω τὸ μυστήριον παντελῶς.  
91 ἐθεώρησεν ἐγκύμονα,  
92 καὶ εἰς μέγιστον κατέπεσε κλύδωνα;  
93 <αὐτὴν> προσέσχε πεφορτωμένην,  
94 καὶ ὑπενόησε πεφθαρμένην.

Ε'. — ΙΩΣΗΦ ΜΟΝΟΛΟΓΙΑ.

Στροφή α'.

- 95 Οὐ πιστεύω - τὴν σύλληψιν,  
96 ἔαν μὴ κατῖδω - τὴν γέννησιν.  
97 ἔαν μὴ ὄψομαι τὸ βρέφος,  
98 οὐκ ἀπελαύνω τῆς ἀγνωσίας τὸ νέφος.  
99 ἔαν μὴ θεάσωμαι τὸν πρωτότοκον υἱόν,  
100 οὐκ ἀποφορτίζομαι τὸν ἀτοπώτατον λογισμόν.

Asimmetria di accenti oltre che nei vv. 84-85, anche nel primo piede del distico finale.

- 89 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
90 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
91 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
92 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
93 ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
94 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

89-94. Strofe quarta. Il genitivo τῆς ἀγνωσίας resta fuori di metro (e inutile al senso nel testo del v. 90); il resto è ben conservato, eccetto una lacuna al v. 93, da supplire forse con αὐτὴν, e lieve incorrispondenza di accenti nella prima parte dei versi di tutta la strofe.

Sticom. 91-121-93-123-102-102.

95-106. Soliloquio di Giuseppe. Contiene due sole strofe guaste e inutile. La ricostruzione quindi nei particolari è molto incerta. Il numero dei versi per ogni strofe apparisce essere di 6 come nelle strofe precedenti; i versi si succedono a due a due sia per le rime che per la quantità.

- 95 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
96 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
97 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
98 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
99 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
100 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

95-100. Prima strofe. Presenta molteplici lacune. Nei due versi 97, 99, sembra essere stato praticato lo scambio dei verbi. L'O dà κατῖδω pel v. 97, ma anch'esso non corrisponde alle

richieste del metro, e sta solo a indicare il guasto subito dal testo. — Nel v. 100 la lezione ἀτοπώτατον ci sembra poco probabile. Nelle sue titubanze Giuseppe non poteva mai qualificare come *assurdissima* quella sua propria idea che già decideva mettere in esecuzione.

Στροφή β'.

- 101 (Ἐὰν μὴ ἴδω τὸν νοητὸν ἥλιον ἐπαρθέντα),  
 102 (οὐ πείθομαι ὅτι ἡ νοητὴ σελήνη μένει ἐν τῇ τάξει τῆς παρθενίας).  
 103 τί δέ; περιπτύσσομαι τοῦτον τὸν λογισμόν,  
 104 καὶ οὐκ ἔρχομαι εἰς τὸν χωρισμόν;  
 105 οὕτω γὰρ τῶν ἀνθρώπων ἀμὲ ἐκκλίνει τὸν ὀνειδισμόν,  
 106 καὶ ταύτην διαφυγεῖν τὸν ἔννομον σωφρονισμόν.

F'. — Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΙΩΣΗΦ.

- 107 Ὁ Ἰω. Ἀπιδι μακρὰν τῆς ἰουδαϊκῆς συγγενείας,  
 108 <ῆ> μεταλαβοῦσα τῆς ἐθνικῆς ἀκαθαρσίας.  
 109 Ἡ Ἀγ. Βεβηλωμένην ἔννοεῖς,  
 110 ὅτι ὠγκωμένην με θεωρεῖς;  
 111 Ὁ Ἰω. Γυναικὸς οὐκ ἔστι κοσμίας  
 112 ἀλλότρια φρονεῖν εὐσεβείας  
 113 Ἡ Ἀγ. Δικάζων τρόπον πορνείας,  
 114 οὐ δίδως τόπον ἀπολογίας;  
 115 Ὁ Ἰω. Ἐπιμένεις γὰρ ἀρνούμενη  
 116 οὕτως ἐγκύμων γενάμενη;  
 117 Ἡ Ἀγ. Ζήτησον <Ἰωσήφ> τὸ ἀψευδὲς πιστῶς - τῆς προφητικῆς  
 118 καὶ μαθήσῃ τὸ καινοπρεπὲς σαφῶς - τῆς δεσποτικῆς  
 συλλήψεως

103 1 0 0 0 1 0 0 | 1 0 0 0 0 1      101-106. Seconda strofe del solilo-  
 104 .. 0 0 1 0 0 | .. 0 0 0 1      quio. Il primo distico è contenuto nel  
 105 1 0 1 0 0 0 0 0 0 1 0 1 0 0 0 0 0 0 1      periodo: Ἐὰν μὴ ἴδω τὸν νοητὸν ecc.  
 106 1 .. 1 0 .. 0 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 0 0 1      ma non se ne può ricavare la primitiva  
 forma poetica. Gli altri due distici, dei quali diamo lo schema, hanno deficienze  
 sillabiche nei vv. 104 e 106.

Rime: I Strofe A-A-B-B-C-C.

II Strofe ?-?-C-C-C-C.

Sticom. \*103-103-\*132-132-\*161-161.

?-?-131-\*131-171-\*171.

107-154. — Dialogo con acrostico κατ'ἀλφάβητον. Comprende 24 distici non legati reciprocamente da alcun manifesto rapporto di simmetria, variando la misura e la rima dei versi dall'uno all'altro distico. Una gran parte dei versi sono difettosi e di taluno il testo metrico non è precisabile in forma sicura. — Risultano fuori metro le espressioni: εἰς αὐτῆς v. 118, ὅτε οὐκ ἐλπίζεις v. 107





- 143 'Ο 'Ιω. Τοῦτο γὰρ καὶ γὼ εὐλαβούμενος,  
 144 ὑπομενῶ σου τέως μὴ χωριζόμενος.  
 145 'Η 'Αγ. Ὑπομνήσθητι καὶ τὴν τοῦ Κυρίου - ἐπηγγελημένην  
 παρουσίαν,  
 146 καὶ ἐκκλίνης τὴν ἐκ τοῦ πονηροῦ σοῖ - προσγενομένην  
 ἀπιστίαν,  
 147 'Ο 'Ιω. Φοβηθεὶς τὴν ὑπερβάλλουσαν - τοῦ σώματος εὐμορφίαν,  
 148 ἐδεξάμην εὐχερῶς τὴν μὴ πρέπουσαν - τοῦ πράγματος  
 ὑποψίαν.  
 149 'Η 'Αγ. Χρῆσον οὖν τὸ δόκιμον - τῆς μακροθυμίας δηνάριον,  
 150 ἵνα κτήσῃ τὰ αἰώνιον - τῆς βασιλείας καταγώγιον.  
 151 'Ο 'Ιω. Ψηφίζω <σοι> τὴν εὐαρίθμητον - ἀπαρτὶ τοῦ χρόνου  
 συμπλήρωσιν,  
 152 ἵνα θεωρήσω τὴν ἀδιήγητον - τοῦ δεσπότη τοῦ ἐνανθρώπησιν.  
 153 'Η 'Αγ. Ὡς πρεσβύτερα τότε παρὰ πάντων - μακαρισθῶμεν,  
 154 ὅτε τοῦ δημιουργοῦ <τῶν> ἀπάντων - γονεῖς κληθῶμεν.

## Z'. — Η ΜΕΤΑΜΕΛΗΣΙΣ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ.

### Στροφή α'.

- 155 Τότε λοιπὸν τίς ἦν ἡ παρθένος ὁ 'Ιωσήφ ἐπληροφορήθη,  
 156 ὅτε καὶ τίς ἦν ὁ γεννηθεὶς ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου ἐδιδάχθη·  
 157 Τότε τὴν τῆς ψυχῆς - ἀπέθετο δειλίαν,  
 158 ὅτε τὴν ἀγγελικὴν - ἐθεάσατο χοροστασίαν·  
 159 τότε ἐμακάρισε - τὴν γαστέρα,  
 160 ὅτε κατενόησε - τὸν ἀστέρα·  
 161 τότε τοὺς λογισμοὺς - τῶν σαρκικῶν ἀπέθετο γάμων,  
 162 ὅτε τοὺς θησαυροὺς - τῶν ἀνατολικῶν ἐδέξατο μάγων·  
 163 τότε ἑαυτὸν ἐταλάνιζε - <καὶ> . . . . .  
 164 ὅτε Συμεὼν τὸ βρέφος ἐβάσταξε - καὶ ὡς θεὸν ἐδόξαζε.

---

155-186. Serie di quattro strofe (come le precedenti al dialogo), sul ravvedimento di Giuseppe. Le prime due strofe per la struttura si differenziano dalle due ultime. (Vedi avanti pag. 234).

Στροφή β'.

- 165 Καὶ ἦν πρότερον ἀπεστρέφετο ὡς ἀκρατήν,  
 166 ὕστερον ἀπεδέχετο ὡς ἀγνήν·  
 167 ἦν ἐλοιδόρει ὡς ἄχρωμον,  
 168 ὕμνολόγει ὡς ἄμεμπτον·  
 169 ἦν ἀπήλαυνεν ὡς βέβηλον,  
 170 <καθ'>ικέτευεν ὡς ἄσπilon·  
 171 ἦν ἀπωθεῖτο ὡς ἀναιδῆ,  
 172 περιποιεῖτο ὡς θεοφιλῆ·  
 173 ἦν ἐκάλεσε δημοσίαν μαινάδα,  
 174 παρεκάλεσεν ὡς ἁγίαν ἀμνάδα.

- 155 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 156 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 157 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 158 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 159 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 160 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 161 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 162 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 163 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 164 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

baciate piane, eccetto nell'ultimo distico.

Sticom. 20<sub>2</sub>-\*20<sub>2</sub>-\*18<sub>2</sub>-18<sub>2</sub>-11<sub>2</sub>-11<sub>2</sub>-\*18<sub>2</sub>-18<sub>2</sub>-\*20<sub>3</sub>-20<sub>3</sub>.

- 165 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 166 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 167 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 168 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 169 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 170 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 171 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 172 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 173 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 174 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

di schema uguale; gli altri due sono *oxytoni*. Tutti poi i versi della strofe si dividono in due membri dopo la quinta sillaba. Questi nel primo, medio e ultimo distico sono *proparoxytoni*, nel secondo e quarto *paroxytoni*. Nel v. 165 riteniamo la lezione dell' *O*: ἀκρατήν, forma non rara nella bassa gremità, e qui giustificata dalla rima: ἀγνήν. — Nel v. 174 in corrispondenza di ἐκάλεσε conviene leggere παρεκάλεσε, in luogo dell'imperf. παρεκάλει. Il cambiamento ridà il verso e la simmetria delle parole.

Rime baciate interne ed esterne.

Sticom. 14<sub>1</sub>-\*14<sub>1</sub>-9<sub>3</sub>-\*9<sub>3</sub>-9<sub>3</sub>-9<sub>3</sub>-9<sub>1</sub>-9<sub>1</sub>-12<sub>2</sub>-12<sub>2</sub>.

155-164. Strofe di 5 distici disposti simmetricamente il 1° e il 3° con versi di 20 sillabe, il 2° e il 4° di 18, il 3° (medio) di 11. I versi presentano varie lacune, e nel v. 163 manca tutto il secondo membro in corrispondenza al - καὶ ὡς Θεὸν ἐδόξαζε - del 164. — Rime

165-174. Seconda strofe di 5 distici come la precedente. Nonostante alcune lacune, questa strofe presenta una grande regolarità. Due distici di maggiore lunghezza chiudono altri tre con versi minori di ugual numero di sillabe. I versi dell'ultimo distico hanno lo stesso schema di quei del primo, eccetto nel piede finale che è di due sillabe più corto. I quattro primi novenari sono *proparoxytoni* e



# H'. — ΑΙ ΑΠΟΡΙΑΙ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ.

## Στροφή α'.

Οὕτω γάρ

- 187 Ἀνθρωπίνῃ διανοίᾳ ἦν τὸ μυστήριον ἀκατάληπτον,  
188 καὶ τοσοῦτον τοῦ μυστικοῦ τόκου ἐτύγγανε τὸ παράδοξον,  
189 Ὅπουγε καὶ ἡ ἁγία Παρθένος τὸν Θεὸν Λόγον ἐβάσταξε,  
190 καὶ εἰς τὸν τοῦ Ἀρχαγγέλου <πρὸς αὐτήν> λόγον δίσταξε.

## Στροφή β'.

- 191 τῷ <γάρ ἤδη> σαρκουμένῳ - ἐξ αὐτῆς ἔσωθεν <συν>ἔχαιρε,  
192 καὶ τῷ διαλεγομένῳ - πρὸς αὐτήν ἔσωθεν ἀντέλεγε.  
193 τὸν <γάρ> θησαυρὸν τῆς ζωῆς - περιεπτύσσετο,  
194 καὶ τὸν ἀσπασμὸν τῆς φωνῆς - διελογίζετο.

187-194. Le esitazioni di Maria. Queste due strofe servono di introduzione al dialogo tra Maria e l'Angelo, in simmetria alle due del soliloquio di Giuseppe che son alla loro volta introduzione al dialogo tra Giuseppe e Maria. — Alla serie precede la breve frase introduttiva: Οὕτω γάρ. Nonostante le lacune, facilmente copribili, che si riscontrano nei versi della seconda, le due strofe hanno stuttura regolare.

I versi della seconda strofe sono rispettivamente più brevi di quei della prima. Nell'una e nell'altra la simmetria degli accenti e delle parti è complessa e rigorosamente mantenuta, come si può vedere dallo schema. Solo il v. 187 ha un lieve spostamento di accento sulla VII sillaba in luogo della VIII. I versi hanno tutti una dieresi principale alla VIII sillaba. Le rime sono bacciate: tutte *proparoxytone*.

Sticom. Strofe I: 193-193-173-173

„ II: 183-183-143-143



Θ'. — Η ΑΓΙΑ ΚΑΙ Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ.

« Πῶς ἔσται μοι τοῦτο, ἐπεὶ ἄνδρα οὐ γινώσκω; »

- 195 Ἡ Ἀγ. Ἀγνοῶ - τοῦ ῥήματος τὸ σαφές,  
196 καὶ πῶς γνῶσομαι - τοῦ πράγματος τὸ θεοπρεπές;  
197 Ὁ Ἀρχ. Ἀπαιτεῖς οὖν ἀγγέλων τὰ τάγματα  
198 δημοσιεύειν ἄρρητα ῥήματα;  
199 Ἡ Ἀγ. Βλάβην ἔχει τὰ τῆς ἐπερωτήσεως,  
200 ἔὰν φανερωθῇ τὰ τῆς συλλήψεως  
201 Ὁ Ἀρχ. Βλέπεις τὸν εὐαγγελιζόμενον Γαβριήλ,  
202 καὶ ἐνδοιάξεις τὸν μὴνυόμενον Ἐμμανουήλ;  
203 Ἡ Ἀγ. Γυναικείας οὖν ἔστι <τῆς> φύσεως  
204 τὸν δεσπότην γεννήσαι τῆς κτίσεως;  
205 Ὁ Ἀρχ. Γήινον ἔχουσα φρόνημα,  
206 πῶς δύνη μαθεῖν τὸ οὐράνιον βούλημα;  
207 Ἡ Ἀγ. Δέξομαι οὖν τὸν λόγον σου ἀναμφίβολον,  
208 καὶ μὴ περιεργάσσομαι τὸν τόκον τὸ σύνολον;

- 227 α υ υ α υ υ υ υ α  
228 υ υ α υ υ υ υ υ υ υ υ  
229 α υ υ α υ υ υ υ υ  
230 υ υ α υ υ υ υ υ υ υ υ α  
  
231 α υ υ υ υ υ υ υ υ υ α υ  
232 υ υ υ α υ υ υ υ υ υ α  
233 α υ υ α υ α υ υ υ υ υ α  
234 υ υ υ α υ υ υ υ υ α  
  
235 α υ α υ α υ  
236 υ υ υ α υ υ υ υ α  
237 υ υ υ α υ υ υ υ α  
238 υ υ υ α υ υ υ υ α  
239 υ υ υ α υ υ υ α  
  
240 υ α υ υ α υ  
241 υ α υ υ υ α υ υ  
242 υ α υ υ υ α υ υ  
243 υ υ υ υ α υ υ α υ  
244 υ υ υ υ α υ α υ  
  
245 α υ υ α α  
246 α υ υ α υ υ | υ υ α  
247 α υ υ α υ υ | υ υ α

195-253. — Dialogo con acrostico κατ'ἀλ-  
φάβητον doppio sino alla lettera ΜΙ. Il re-  
sto del dialogo manca. Gli interlocutori  
in principio parlano ognuno per un disti-  
co. Dalla lettera ΙΙ sino a ΜΙ invece ognu-  
no proferisce una breve strofetta. Molto  
irregolari sono i distici per mancanza o  
sovraabbondanza di sillabe. Le strofette si  
succedono appaiate per simetria di strut-  
tura con la medesima lettera dell'alfabeto,  
e alcune sono abbastanza ben conservate.  
Le cinque ultime hanno introduzioni fuori  
metro, ma certamente originarie perchè  
dipendenti dall'acrostico. Le varie lezioni  
presentano nelle ultime strofette un con-  
siderevole scambio e confusione di versi.

- 248 υ α υ α υ υ υ α α  
249 υ α υ υ υ υ α υ υ α υ  
250 α υ υ υ α υ α υ υ υ α  
  
251 υ α α υ υ  
252 α υ υ υ υ α υ υ α υ  
253 α υ υ υ υ α υ υ α υ

- 209 'Ο 'Αρχ. Διδαχθήσῃ, ὡς ἐγχωρεῖ, τὸ μυστήριον  
210 ἔταν περιλήψῃ τῇ χειρὶ τὸν κύριον.  
211 'Η 'Αγ. 'Εθεάσω χώραν βλαστήσασαν δράγμα  
212 μὴ δεξαμένην, πρότερον, σπέρμα;  
213 'Ο 'Αρχ. 'Εδέξω τὴν ὑπὲρ φύσιν χαράν,  
214 (μὴ ἔτι) λογιζοῦ τὴν κατὰ φύσιν φθοράν.  
215 'Η 'Αγ. Ζυγὸν οὐδέποτε ἐβάστασα ἀνδρός,  
216 καὶ πῶς ἔχω γενέσθαι μήτηρ παιδός;  
217 'Ο 'Αρχ. Ζητεῖς γὰρ γαμικῆς - πράξεως σύνοδον,  
218 ἔπου δεσποτικῆς - δυνάμεως γίνεται κάθοδος;  
219 'Η 'Αγ. 'Ηθελον ἐντελοῦς - <συν>τυχεῖν πληροφορίας,  
220 ἵνα ἰσχύσω παντελοῦς - ἐκφυγεῖν ἀδερμονίας.  
221 'Ο 'Αρχ. 'Ηλθον ἀναγγεῖλαί σοι - τὰ δεδογμένα τῷ κτίστῃ τῶν  
ἅπαντων,  
222 μὴ γὰρ ἐρμηνεῦσαί σοι - τὰ κεκρυμμένα . . . . .  
ἀπὸ πάντων.  
223 'Η 'Αγ. Θεοῦ (ἄγγελος πιστὸς ὑπάρχεις)  
224 (καὶ τὰ τοῦ θεοῦ δυνατὰ ἀκριβῶς οὐκ ἐπίστασαι);  
225 'Ο 'Αρχ. Θέλεις . . . . . - μαθεῖν τὰ ὑπὲρ σέ;  
226 πιστεύσον εἰς τὸν θελήσαντα - γενέσθαι κατὰ σέ.  
227 'Η 'Αγ. 'Ισως τὸ εἶδος οὐκ ἐγχωρεῖ  
228 ἐξαγγεῖλαί μοι τοῦ μὴ περιγραφομένου  
229 καὶ τὸ ἔχον μοι μόνον . . .  
230 ὑπόδειξον τοῦ ποθομένου.  
231 'Ο 'Αρχ. 'Ισθι δεχομένη  
232 τὰ λεγόμενά σοι πνευματικῶς  
233 καὶ ὅψει πῶς εὐρίσκη μακαριζομένη  
234 εἰς τὰ τελούμενα μυστικῶς.  
235 'Η 'Αγ. Καὶ πιστεύσω ὅτι  
236 ὁ μονογενὴς τοῦ Θεοῦ Υἱὸς  
237 . . συγγενὴς γίνεται ἐμός;  
238 . . . ὁ σύνθρονος τοῦ Πατρὸς  
239 . . . . . σύσσωμος γυναικός;  
240 'Ο 'Αρχ. Καὶ δὴ τολμῶ λέγειν·  
241 ἡ ρίζα τῆς ἀγαθότητος  
242 καρπὸς τῆς ἀνθρωπότητος,  
243 ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία  
244 ὁμοιοπαθὴς τῇ πτωχείᾳ!  
245 'Η 'Αγ. Λίαν θαυμάζω,  
246 πῶς τὸ ἀπαύγασμα τοῦ Πατρὸς  
247 γίνεται γέννημα γυναικός·

- 248 Ὁ Ἄρχ. Λαθεῖν βουλόμενος τὸν ἐχθρὸν  
 249 ὁ σύνθρονος τῆς πατρικῆς ὑποστάσεως  
 250 σύμμορφος τῆς δουλικῆς γίνεται τάξεως.  
 251 Ἡ Ἀγ. Μαθεῖν ἤθελον,  
 252 πῶς ἡ μεγαλοπρεπὴς ἐξουσία  
 253 γίνεται ὁμοιοπαθῆς τῇ πτωχείᾳ.  
 . . . . .

# Γ'. — ΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΘΕΟΤΟΚΟΝ.

## I.

### Στροφὴ α'.

- 254 Μὴ γὰρ τῆς θνητῆς περιβαλλόμενος - φύσεως τὸ ἔνδυμα,  
 255 τὸ τῆς ἀθανάτου ἀποβάλλεται - δυνάμειος διάδημα;  
 256 Μὴ γὰρ ἐν τῇ χοῦκῃ - <κατ>ἐρχόμενος εὐτελείᾳ  
 257 τὴν βασιλικὴν - ἀποτίθεται δυναστείαν;  
 258 Μὴ γὰρ τὴν εἰκόνα - λαμβάνων τῆς ἀνθρωπότητος,  
 259 τὴν ἀξίαν - ἐλαττοῖ . . . τῆς θεότητος;  
 260 Μὴ γὰρ ἡ συγκατάβασις - τῆς εὐσπλαγχνίας  
 261 γίνεται ἀλλοίωσις . . . τῆς οὐσίας;

254-337. Discorso dell'Angelo alla Vergine. Si divide in quattro parti distinte fra loro sia per contenuto intrinseco, sia per forma esterna e particolari caratteri ritmici.

254 υ ε υ υ ε υ υ υ ε υ υ | υ ε υ υ ε υ υ  
 255 υ ε υ υ ε υ υ υ ε υ υ | υ ε υ υ ε υ υ  
 256 υ ε υ υ ε υ υ ε | υ υ ε υ υ | υ ε υ  
 257 " υ υ υ υ ε | υ υ ε υ υ | υ ε υ  
 258 υ ε υ υ ε υ | υ ε υ | υ ε υ υ ε υ  
 259 " υ υ ε υ | υ ε υ | υ ε υ υ  
 260 υ ε υ υ ε υ υ | υ ε υ υ  
 261 " ε υ υ ε υ υ | υ ε υ υ

262 υ ε υ υ ε υ υ ε | υ ε υ  
 263 υ ε υ υ ε υ υ ε | υ ε υ  
 264 υ ε υ υ ε υ ε | υ ε υ υ ε υ  
 265 υ ε υ " υ ε υ ε υ υ ε υ  
 266 υ ε υ ε υ | υ ε υ  
 267 υ ε υ ε υ | υ ε υ  
 268 υ ε υ ε υ ε υ | υ ε υ ε υ υ ε υ  
 269 υ ε υ ε υ ε υ | υ ε υ ε υ " υ ε υ

254-281. Prima parte: come il mistero dell'Incarnazione si concilia colla maestà di Dio. — Consta di quattro strofe, appaiate per la struttura, con simmetria opposta, ma con numerose lacune e irregolarità. Così mentre il distico 266-267 normalmente dovrebbe contare 15 sillabe per versò, ne ha solo 8, e il distico 270-271 presenta versi di 9 sillabe in luogo di 14. Per le finali la simmetria è ben mantenuta. Il primo distico della I e della III strofe ha finali *proparoxytone*; l'ultimo distico della II e IV strofe ha rime accentate uguali. Gli altri distici nelle

Στροφή β'.

- 262 Μὴ γὰρ τοῦ ὑψίστου Πατρὸς - χωρίζεται,  
 263 ἔάν ὑπὸ σοῦ τῆς μητρὸς - βαστάζεται;  
 264 Μὴ γὰρ τὸν χερουβικὸν - θρόνον καταλιμπάνει,  
 265 ἔάν τὸν κοσμικὸν - τόπον καταλαμβάνη;  
 266 Μὴ γὰρ οὐκ ἔστιν ἄναρχος,  
 267 ἔάν γένηται πρόσφατος;  
 268 Μὴ γὰρ ὑπὸ ἀγγέλων - οὐκ ἀνυμνεῖται - ὡς ἐξουσιαστής,  
 269 ἔάν ὑπὸ ἀνθρώπων - θεωρεῖται - ὡς εὐτελής;

Στροφή γ'.

- 270 Μὴ γὰρ ἄνω - οὐ <συγ>κάθεται,  
 271 ἔάν κάτω - πολιτεύηται;  
 272 Μὴ γὰρ <τῶν ᾧ>πάντων - οὐ προνοεῖ,  
 273 ἔάν μετὰ πάντων - περιπατεῖ;  
 274 Μὴ γὰρ πάντων - οὐκ ἐπικουρεῖ,  
 275 ἔάν τοῦτον - γωνία φρουρεῖ;

270 υ υ υ υ | υ υ υ υ  
 271 υ υ υ υ | υ υ υ υ  
 272 υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ  
 273 υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ  
 274 υ υ υ υ | υ υ υ υ  
 275 υ υ υ υ | υ υ υ υ  
  
 276 υ υ υ υ υ υ υ  
 277 υ υ υ υ υ υ υ  
 278 υ υ υ υ υ υ υ υ  
 279 υ υ υ υ υ υ υ υ  
 280 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ  
 281 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ

Sticom. I Strofe: \*193-193-162-\*162-153-\*153-132-\*132

II » 123-123-142-\*142-83-83-171-\*171

III » 93-93-101-101-91-91

IV » \*81-81-91-91-131-131

Non compresi i due distici irregolari notati, gli altri della II e IV strofe hanno tutti versi progressivamente minori dei loro corrispondenti *inversi* nelle strofe I e III.

prime due strofe sono alternati, uno sdruciolato ed uno piano; nella III e IV strofe hanno tutti le finali accentate.

Fra i vv. 265-266 nel testo ha luogo un altro distico di cattiva riuscita e fuori della simmetria delle parti e delle rime:

Μὴ γὰρ ἐκπίπτει τῆς μεγαλοσύνης,  
 ἔάν κατακλιθῇ ἐπὶ τῆς φάτνης.

Epperò dubitiamo fortemente che esso sia stato aggiunto in seguito da qualche inesperto raffazzonatore.



Στροφὴ δ'.

- 276 Μὴ γὰρ οὐκ ἔστι θεός,  
 277 ἔὰν προέλθῃ ἐκ γαστρός;  
 278 Μὴ γὰρ οὐκ ἔστιν ἀπροσδεής,  
 279 ἔὰν μεταλαμβάνῃ τροφῆς;  
 280 Μὴ γὰρ Κύριος - οὐκ ἔστι πάσης πνοῆς,  
 281 ἔὰν γένηται - τῆς ἀνθρωπίνης μορφῆς;

II.

Στροφὴ α'.

- 282 Ἀποβαλοῦσα τὸν δισταγμόν,  
 283 δέξαι προθύμως τὸν ἀσπασμόν.  
 284 ἀπόθου τὴν γυναικείαν ταπείνωσιν  
 285 καὶ περίθου τὴν ἀνδρείαν φρόνησιν·  
 286 οὐκ οἶδας ὅτι διὰ τὴν τοῦ πράγματος οἰκονομίαν  
 287 ἀπ' ἄρχῆς ἔλαβον τὴν τοῦ ὀνόματος προσηγορίαν;

Στροφὴ β'.

- 288 (Ἐπειδὴ γὰρ ἤμελλεν ὁ ἄτρεπτος Θεός)  
 289 (ἐν τῇ ἀνθρωπίνῃ φαίνεσθαι τοῖς ἀνθρώποις μορφῇ)  
 290 (ἐν τῇ ἀγγελικῇ προλαβὼν διακονίᾳ)  
 291 (ἐμήνυσεν τὴν ἑαυτοῦ ἔνδοξον παρουσίαν),  
 292 ἵνα τοῖς μὲν ἀπίστοις νομισθῇ - ὡς ἄνθρωπος θνητός,  
 293 τοῖς δὲ πιστοῖς φανερωθῇ - ἀθάνατος θεός.

282-293. Seconda parte del discorso dell' Angelo. Comprende una esortazione alla Vergine e l' esposizione dell' economia dell' incarnazione per mezzo della quale Cristo si sarebbe occultato agl' infedeli e rivelato solo ai fedeli suoi. — Sono due serie di distici poco regolari e nella seconda non è possibile una sicura ricostruzione dei quattro primi versi, essendo incerte anche le rime. Per gli ultimi due versi, vedi la lezione del Nisseno a pag. 220, not. 2.

III.

Στροφὴ α'.

- 294 Ὅν γάρ τρόπον καὶ ἡ ἐμὴ ἐπιστασία  
295 ἤδη δεύτερον ἠπιστήθη περὶ τὰ θεῖα,  
296 (τοῖς γὰρ ὑπ' ἐμοῦ εἰρημένοις  
297 οὐκ αὐτὴ μόνη ἠπίστησας ἀλλὰ καὶ Ζαχαρίας),

Στροφὴ β'.

- 298 (Καὶ σὲ μὲν ὡς νηπιάζουσιν  
299 περὶ τὰ μυστικώτερα ἐπιστάμενος),  
300 μᾶλλον δὲ ὡς μητέρα τοῦ Κυρίου αἰδούμενος,  
301 οὐ τολμῶ σωφρονῆσαι ἀπιστούμενος.

Στροφὴ γ'.

- 302 Ἐκεῖνῳ δὲ ὡς τὸν νόμον ἐπισταμένῳ  
303 καὶ τὸν λόγον μὴ δεξαμένῳ·  
304 (ἐπήνεγκα τοῦ ἐπιτιμίου τὸν τρόπον),  
305 (καὶ προστίμῳ ὑπέβαλον κωφώσεως).

Στροφὴ δ'.

- 306 Καὶ τοῦ μὲν ἀνδρὸς τὸ τῆς γλώττης ὄργανον ἐδέσμευσα,  
307 τῆς δὲ γυναικὸς τὸ τῆς στειρώσεως ἐργαστήριον ἤνοιξα.  
308 πάντως γὰρ ἤλθεν εἰς τὴν σὴν γινῶσιν,  
309 ὅπως ἐν γήρᾳ Ἐλισάβετ συνηρίθμηται ταῖς μητράσιν.

Στροφὴ ε'.

- 310 (Σὺ γὰρ εἰ καὶ πρὸς τὰ ἐμὰ ἐναντίως ἐπιμένεις διακειμένη) ῥήματα,  
311 (ἀλλὰ τὰ Ἰωάννου θεασαμένη) σκιρτήματα,  
312 (γνώσῃ μετ' ὀλίγον) ἀγαλλιωμένη,  
313 (πῶς εἰς πάντα τὰ πέρατα εὐρεθήσῃ) μακαριζομένη,

---

294-317. — Terza parte del discorso dell'Angelo: La concezione di Giovanni Battista. — Comprende sei strofe di due distici l'una. È però di tutto il discorso la parte che si presenta maggiormente guasta e confusa in mezzo ai

Στροφὴ ε'.

- 314 Παρ'ἐκείνῳ ἢ ἐκείνου μήτηρ διδασκουμένη,  
 315 τοῦ κυρίου μητέρα σε προσείποι χαρᾶς πληρουμένη.  
 316 Ἐκείνη ἢ χελιδὼν εὐαγγελίζεται τὸ ἔαρ τῶν ψυχῶν·  
 317 κηρύξει γὰρ ὁ ἐπίγειος ἄγγελος τὸν οὐράνιον θεόν.

IV.

Στροφὴ α'.

- 318 Ὅτε τὸ κατὰ φύσιν ἤργησεν ἐργαστήριον  
 319 τότε τὸ παρὰ φύσιν ἐνήργησε μυστήριον.  
 320 ὅτε τοῦ γήρως ἢ τομῇ,  
 321 τότε τοῦ βρέφους ἢ φυῇ·  
 322 ὅτε ἡ ἀπύγνωσις τῆς προσδοκίας,  
 323 τότε ἡ βεβαίωσις τῆς ἀγγελίας·  
 324 ὅτε ἡ νέκρωσις τῆς κοιτίας,  
 325 τότε ἡ ἀνάστασις τῆς παιδοποιίας,

comenti omiletici. Impossibile quindi dare il testo metrico di vari distici. Ciò nonostante i tratti costituenti le strofe e anche i versi originari sono l'uno ben distinto dall'altro in modo da fornirci una sufficiente idea della struttura generale di questa parte. Le tre prime strofe si distinguono dalle altre per la brevità dei loro versi. Le rime appariscono semplicemente appaiate.

- 318 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 319 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 320 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 321 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 322 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 323 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 324 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
 325 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

- 326 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 327 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 328 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 329 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 330 ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 331 ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 332 ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘  
 333 ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘

318-335. — Quarta ed ultima parte del discorso dell'Angelo: si esalta la potenza di Dio. — Il tratto si divide in due strofe di quattro distici l'una, la prima di versi maggiori con al secondo posto un distico di versi minori; la seconda di versi minori e al secondo posto un distico di versi maggiori. Ma la seconda presenta maggiore regolarità della prima. I distici minori in essa presentano tutti ugual numero di sillabe e uguale disposizione di dieresi e di accenti, eccetto quelli delle rime, e una lieve asimmetria nel v. 327.

Alle due strofe segue un distico isolato a guisa di chiusa, che compendia felicemente tutto il concetto di questo

Στροφὴ β'.

- 326 Ὅτε τοῦ χρόνου τὸ ὥριμον,  
 327 τότε τοῦ καρποῦ τὸ πρῶϊμον  
 328 ὅτε τῶν ἐλπίδων ἢ πάροδος,  
 329 τότε τοῦ νηπίου ἢ πρόοδος,  
 330 ὅτε τὸ κλῆμα ἐξηράνθη,  
 331 τότε ὁ βότρυς ἐπεπάνθη.  
 332 ὅτε ἢ ῥήζα ἡτόνησε,  
 333 τότε ὁ κλάδος ἐξήνθησε.  
 334 <καὶ> γὰρ ὀξύτερον τοῦ βούλεσθαι  
 335 ὁ Θεὸς κέκτεται τὸ δύνασθαι.

Κ'. — Η ΔΙΑΒΕΒΑΙΩΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Στροφὴ α'.

- Οὕτως ἢ Παρθένος  
 336 Τῷ μὲν λόγῳ τοῦ ἀγγέλου ἐτειχίζετο  
 337 τὸν δὲ τόκον τοῦ Δεσπότης διελογίζετο.  
 338 Καὶ τῇ μὲν βεβαιώσει τοῦ Γαβριὴλ ὠχυροῦτο,  
 339 τὴν δὲ σύλληψιν τοῦ Ἑμμανουὴλ διενεοῖτο.

Στροφὴ β'.

- 440 (Ἐντεῦθεν εἰς χαρὰν καὶ λύπην διαμεριζομένη)  
 341 (εἰς ἄνισα λογισμῶν περιετύγγανε σταθμία),  
 342 ποτὲ μὲν εἰς τὸ ὕψος τῆς θεότητος ἀναγομένη,  
 343 ποτὲ δὲ εἰς τὸ ταπεινὸν τῆς ἀνθρωπότητος καταγομένη.

334 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

ultimo tratto del discorso angelico.

335 ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Nelle strofe i versi di ogni distico

sono legati l'un con l'altro dalle correlative ὅτε-τότε. Le rime sono bacciate. Il solo v. 324 presenta lacune gravi. Anche i distici maggiori della prima strofe, benchè non siano tutti dell'istesso tipo come i minori della seconda strofe, hanno la dieresi alla stessa sillaba, e cioè fra la settima e l'ottava del verso. L'ottottario della prima strofe ha la dieresi e la prima parte del verso uguale alla dieresi e alla prima parte dei versi minori della seconda strofe. Il decasillabo della seconda strofe ha la dieresi dopo la sesta sillaba come il decasillabo finale libero.

Sticom. Strofe I 153—153—81—81—122—122—\*132—132,

„ II 93—93—103—103—92—92—93—93.

Distico 103—103.



Στροφὴ γ'.

- 344 Οὕτω τῆς διανοητικῆς  
 345 πλάστιγγος ἐφ' ἑκατέρας φερομένης,  
 346 τότε . . . . . τῆς ἡκριζωμένης  
 347 τοῦ Θεοῦ ἀξιοῦται ῥοπῆς.  
 348 Ὁ γὰρ τὸ καθαρώτατον  
 349 τῆς παρθενίας ἐργαστήριον  
 350 φυλάξας ἀβλαβές,  
 351 <Αὐτὸς> καὶ τὸ μεσώτατον  
 352 τῆς καρδίας διακριτήριον  
 353 πεποίηκεν ἀκλινές.

- 344 1 0 1 0 0 0 0 1  
 345 1 0 0 0 0 1 0 0 1 0  
 346 1 0 " " " 1 0 0 1 0  
 347 1 0 1 0 0 0 0 1  
 348 0 1 0 0 0 1 0 0  
 349 0 0 0 1 0 0 1 0 0  
 350 0 0 0 1 0 0 1  
 351 0 1 0 0 0 1 0 0  
 352 0 0 1 0 0 0 1 0 0  
 353 0 1 0 0 1 0 0 1

**336-353.** Coro (?) sulla rassicurazione interna di Maria. — Comprende tre strofe, le due prime di due distici l'una, l'ultima di 10 piccoli versetti legati assieme simmetricamente. Il primo corrisponde col quarto racchiudendo in mezzo due dodecasillabi uguali (il secondo frammentario). Gli altri sono distribuiti in due piccole terzine, delle quali la seconda ripete la forma e le rime della prima.

Il testo dei distici 340-341, come si arguisce anche dalle differenze delle due lezioni di Proclo e del Nisseno, è stato alterato, con disparizione anche della rima; ne tralasciamo quindi la ricostruzione metrica. Altri versi presentano lacune più o meno gravi. Alle strofe precede l'introduzione fuori metro.

Sticom. Strofe III 91-122-122-91.  
 83-102-61.  
 83-102 -61.

Λ'. — Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΛΟΓΟΥ

I.

Στροφὴ α'.

Ἀκμήν διστάζεις;

354 τὸν κυβερνήτην ἔχουσα πάντων,

355 χειμάζῃ πλέον ἀπάντων·

356 τὸν ἱατρὸν φέρουσα τῶν ψυχῶν,

357 οὐκ ἀποβάλλεις τὴν ἀρρώστιαν τῶν λογισμῶν;

358 οὐκ ἔγνως, ὅτι ἐκ σοῦ κάτω σαρκοῦμαι,

359 καὶ ὑπὸ ἀγγέλων ἄνω προσκυνῶμαι;

Στροφὴ β'.

360 οὐ θέλεις τὸν φιλόανθρωπον

361 γενέσθαι κάτω ἄνθρωπον;

362 οὐ θέλεις πληρωθῆναι διὰ τῆς σῆς κοιλίας

363 τὰς τῶν πατέρων σου ἑπαγγελίας;

364 οὐ θέλεις τὴν παρακοὴν τῆς γυναικός

365 λυθῆναι δι' ὑπακοῆς πάλιν γυναικός;

**354-449.** — Discorso della Voce di Dio. Comprende sei parti o esortazioni, distinte l'una dall'altra per il variare della struttura esterna del periodo e della metrica. La prima abbraccia i vv. 354-371, la seconda i vv. 372-387, la terza 388-405, la quarta 406-421, la quinta 422-441, la sesta 442-449. — Varie parti del discorso sono precedute al solito da introduzione fuori metro: Ἀκμήν διστάζεις; Ἀπιστὸν σοι φαίνεται, ecc.

354    υ   υ   υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ  
 355    ..   ..   υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ  
 356    υ   υ   υ   υ   .. | ..   ..   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ  
 357    υ   υ   υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ  
 358    υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   ..   υ   υ   ..   υ   υ   υ   υ  
 359    ..   υ   υ   υ   ..   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ

360    υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ  
 361    υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ  
 362    υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ  
 363    υ   ..   .. | υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ  
 364    υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   ..   υ   υ   υ   υ  
 365    υ   υ   υ | υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ   υ

354-371. — Prima parte del discorso della Voce di Dio. Comprende, oltre la breve introduzione, tre strofe, ognuna delle quali ha forma speciale di periodo. La struttura strofica è uguale nelle due prime, ma con versi minori nella seconda. La terza è indipendente dalle due prime, ma in tutte e tre è costante il numero dei versi, 6 per strofe legati per quantità e per rima due a due a guisa di semplici distici. Specialmente

Στροφὴ γ'.

- 366 Ἐπειδὴ ἐσφράγισται ἡ παρθενία,  
 367 διὰ τοῦτο ἀμφιβάλλεται ἡ οἰκονομία;  
 368 ἐπειδὴ ἀμόλυντον τὸ τῆς φύσεως ἐργαστήριον,  
 369 διὰ τοῦτο ἄπιστον τῆς γεννήσεως τὸ μυστήριον;  
 370 ἐπειδὴ ἄσπορος ἡ χώρα,  
 371 διὰ τοῦτο ἀπαράδεκτος ἡ χάρις;

II.

Στροφὴ α'.

- Ἄπιστόν σοι φαίνεται  
 372 (εἰ δ' ἀθάνατος θεὸς  
 373 εἰς σκεῦος χωρεῖται θνητόν;  
 374 εἰ ἐνοῦται σώματι  
 375 καὶ οὐκ ἀλλοιοῦται πνεύματι;  
 376 εἰ γίνεται σὰρξ,  
 277 καὶ οὐ τρέπεται ὡς πᾶσα σὰρξ;)  
 378 εἰ δ' δι' ἀγγέλων καὶ προφητῶν Λόγος κηρυττόμενος,  
 379 ἐκ τῶν σῶν εὐρίσκεται σπλάγχχνων ὡς βρέφος προερχόμενος;

366 υ υ ε . . . υ ε υ υ | υ υ ε υ  
 367 υ υ ε υ υ υ ε υ υ | υ υ ε υ  
 368 υ υ ε υ ε υ υ | υ υ ε υ υ | υ υ ε υ  
 369 υ υ ε υ ε υ υ | υ υ ε υ υ | υ υ ε υ  
 370 υ υ ε . . . ε υ υ υ | ε υ  
 371 υ υ ε υ υ υ ε υ υ | υ ε υ

nella prima strofe, i versi presentano numerose lacune.

Il distico 368-369 merita osservazione speciale. Vi si nota l'artificio con il quale il poeta

con parole di diversa lunghezza riesce ad ottenere una perfetta simmetria da verso a verso, facendo buon giuoco di particelle e di articoli trasportati a colmare le lacune che le parole disuguali avrebbero necessariamente lasciate.

Parimenti la lezione del *Vat.* τῆς φύσεως τὸ ἐργαστήριον che pospone l'articolo, in corrispondenza del seguente τῆς γεννήσεως τὸ μυστήριον, affine di ottenere una più apparente simmetria di parole, distrugge il verso, e indica chiaramente come simili casi di asimmetria, che a primo aspetto per la corrispondenza materiale delle parole sembrerebbero impossibili a eliminare, e quindi originarie, debbansi invece attribuire, almeno in buon numero, alle interpolazioni ed ai guasti dei riduttori. — Nel v. 367 leggiamo come monosillabo l'incontro η-οι; ricordiamo che presso i bizantini tanto la vocale η, quanto il dittongo οι avevano ambedue il suono di semplice ι, e quindi la contrazione dei due ιι era affatto spontanea. — Nel v. 371 la lezione dell' *O* χάρις meglio soddisfa alle esigenze della metrica.

Στροφὴ β'.

- 380 (εἰ ὁ ἀναρχος ἄρχεται;  
 381 εἰ ὁ ἀόρατος ὁράται;  
 382 εἰ ὁ πλούσιος πτωχεύει;  
 383 εἰ ὁ τρέφων τρέφεται;  
 384 εἰ ὁ θεσπότης πάντων,  
 385 τέλος ἀπαιτεῖται μετὰ πάντων;  
 386 εἰ ὁ καθήμενος ἐπὶ τῶν χειρουβίμ,  
 387 οὐκ ἔχει ποῦ κλίνῃ τὴν κεφαλὴν;)

III.

Στροφὴ α'.

- 388 Ἀλλὰ ἐὰν μὴ λάβω - γήινον σῶμα,  
 389 ἀμήχανον ὑμᾶς λαβεῖν - Ἅγιον Πνεῦμα·  
 390 ἐὰν μὴ μετασχῶ τῆς θνητῆς φύσεως,  
 391 οὐ γίνεσθε μέτοχοι τῆς ἀθανάτου δυνάμεως·  
 392 ἐὰν μὴ φορέσω - τὴν εἰκόνα τοῦ χοῦκοῦ.  
 393 οὐ δύνασθε κοινωνῆσαι - τῇ μορφῇ τοῦ ἐπουρανίου

Sticom. Strofe I 102-102-141-141-142-142.

„ II 83-83-132-132-131-131.

III 142-142-173-173-122-122.

372-387. — Seconda parte del discorso del Verbo. Comprende due strofe con introduzione fuori metro in principio. La struttura strofica e la separazione dei versi è abbastanza chiara; non così però la ricostruzione del testo metrico di ogni singolo verso, apparendo il testo molto guasto, come si può arguire anche dalle varianti dei codici. Diamo solo lo schema del distico finale della prima strofe, vv. 378-379, il cui stato di conservazione è migliore.

388-405. — Terza parte del discorso del Verbo. Si divide in tre strofe che presentano l'istessa struttura e ordine di successione che quelle della prima parte. La seconda strofe ha subito profondi guasti e nessuna delle varie lezioni così disparate, restituisce il testo metrico in una forma soddisfacente. I primi quattro versi non hanno più nemmeno la rima e assonanza finale sicura. — Anche vari versi della prima strofe e il v. 401 della terza sono lacunari. Nel v. 393 ἐπουρανίου rima con χοῦκοῦ del verso precedente. Dato il carattere



Στροφὴ β'.

- 394 Ἐάν μὴ τὸ καταργούμενον  
395 τοῦ δοῦλου ὑπέλθω πρόσωπον,  
396 ἀμήχανόν ἐστιν ὑμᾶς εἰς τὸν δεδοξασμένον  
397 τοῦ Δεσπότης φθάσαι χαρακτήρα).  
398 ἔάν μὴ ἐπιβήσωμαι τοῦ ἐπιγείου τόπου σωματικῶς,  
399 οὐ περιληφθήσεσθε τοῦ Ἀβραμιαίου κόλπου μυστικῶς.

Στροφὴ γ'.

- 400 Οὐ θέλεις ὑπουργῆσαι εἰς τὸν τόκον τοῦ ἀθανάτου,  
401 ἵνα λυθῇ τὸ κράτος τοῦ θανάτου;  
402 οὐ θέλεις ὑποδέξασθαι ἐν κοιλίσῃ  
403 τὸν αἵροντα τοῦ κόσμου τὴν ἁμαρτίαν;  
404 οὐ θέλεις μοι δοῦναι <τὸν> παρθενικὸν μαζόν,  
405 ἵνα ἐκμυζήσω τὸν διαβολικὸν ἰόν;

IV.

Στροφὴ α'.

- 406 Ἐάν μὴ περιβάλωμαι - τὴν πρόσκαιρον ἀρχὴν τῆς ἀνθρωπότητος,  
407 ἀνελθεῖν οὐ δυνήσεσθε - εἰς τὴν ἀναρχὸν ἀρχὴν τῆς θεότητος.  
408 ἔάν μὴ ἐπὶ τῶν ἀγκαλῶν - καθήσω σου τῆς μητρὸς,  
409 οὐ καθήσεσθε ἐκ δεξιῶν - <ὅμεις> τοῦ ἐμοῦ πατρὸς.

400 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
401 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
402 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
403 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
404 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
405 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

popolare di questo componimento, si riconosce in tale forma la predisposizione dei bizantini a convertire l'ι in j avanti a vocale, e quindi la forma di transito fra l'antico ἐπουρανίου e il vernacolo moderno ἐπουρανιοῦ, come in διὰ il passaggio naturale a διὰ=γὰρ.

Sticom. I Strofe 132-132-163-163-161-161.

II „ „ . . . . .

III „ „ 162-162-122-122-131-131.

Rima baciata. L'ultima di tutte e tre le strofe accentata in fine.

406-421. — Quarta parte del discorso del Verbo. Comprende quattro strofe successivamente distinte per la struttura interna in due serie. Tutte le strofe

Στροφὴ β'.

- 410 (Ἐάν μὴ ἐν τῷ ἀμαρτολῷ γένωμαι) σώματι  
 411 (καὶ δι' αὐτοῦ ὡς νεκρὸς ἐν τῷ καινῷ κατακλιθεῖ) μνήματι  
 412 (οὔτε τὴν διαθήκην κυρωθῆναι) δυνατόν,  
 413 (οὔτε ὑμᾶς κληρονόμους ἀναδειχθῆναι τῆς βασιλείας) τῶν οὐρανῶν

Στροφὴ γ'.

- 414 Οὐ μολυνῶ τὸ βασιλικὸν ὑπόδημα,  
 415 ἐὰν πατήσω — εἰς τὸ χοῖκὸν ποίημα·  
 416 οὐ καθυβρίσω τὸ ἄκτιστον ἄξιωμα,  
 417 ἐὰν οἰκῶ — εἰς τὸ κτισθὲν ὑπ' ἐμοῦ οἶκημα.

Στροφὴ δ'.

- 418 Οὔτε γὰρ τοῦ ἡλίου τὰς ἀκτῖνας  
 419 τὰ βορβορώδη βλάπτουσι συστήματα·  
 420 οὔτε τοῦ ἱατροῦ πάλιν τὰς χεῖρας  
 421 τὰ νοσώδη σπιλοῦσι τραύματα.

constano di quattro versi, ma nelle due prime i versi sono legati a due a due per rima e quantità; nelle due ultime i versi per l'una e per l'altra si corrispondono alternatamente: il primo col terzo, il secondo col quarto. — Nelle strofe della prima serie, la rima del primo distico è *proparoxytone*, quella del secondo *oxytone*. Nella seconda serie le assonanze della prima strofe sono tutte *proparoxytone*, quelle della seconda alterne, la prima e la terza *paroxytone*, la seconda e la quarta *proparoxytone*. I versi della 2ª strofe presentano nel testo numerose irregolarità che rendono troppo incerta una qualunque ricostruzione metrica particolareggiata, tuttavia i caratteri fondamentali della strofe sono abbastanza manifesti. — Nella seconda parte del v. 407 vi è leggiera asimmetria di accenti.

Sticom. Strof. I 202-202-161-161

»        »        III 133-153-133-153

»        »        VI 112-123-112-12

V.

Στροφὴ α'.

Μάθε ὅτι θεός

422 προέρχεται <μὲν> ἐκ σοῦ,

423 οὐκ ἄρχεται ἀπὸ σοῦ·

424 ἐν σοὶ ὅλος ἐφίσταται,

425 τοῦ δὲ Πατρὸς οὐδόλως ἀφίσταται.

Στροφὴ β'.

426 Καὶ τίκεται, ὥς μὴ ὢν, παιδίον,

427 καὶ δίδοται ὥς ὢν υἱός·

428 καὶ περιλαμβάνει,

429 καὶ οὐ καταλαμβάνεται·

430 καὶ θεωρεῖται,

431 καὶ οὐ χωρεῖται·

432 καὶ γεννᾶται,

433 καὶ οὐ μετρεῖται·

434 καὶ φαίνεται πᾶσι,

435 καὶ οὐ φανεροῦται πᾶσι·

436 καὶ γίνεται, ὃ μὴ ἔστιν, ἄνθρωπος,

437 καὶ μένει, ὃ ἔστι, θεός.

Στροφὴ γ'.

438 Τὸν κονιορτὸν νῦν ἐκτίναξαι - τῆς σαρκικῆς ἐνθυμήσεως,

439 καὶ περιβαλοῦ τὸ ἱμάτιον - τῆς μυστικῆς συνέσεως·

440 ἀπόρριψον τὴν βραδυμίαν τῆς ψυχῆς,

441 καὶ κράτησον τῆς αἰωνίου ζωῆς.

422-441. — Quinta parte del discorso della Voce di Dio. Si distingue dalle altre per singolarità di struttura. Due strofette di 2 distici l'una, ne racchiudono un'altra di 6 distici che vanno man mano accorciandosi dalle estremità al centro. Alla prima strofe precede il tratto solito di introduzione fuori metro. Nella prima e terza strofe i versi sono legati due a due per le rime e per la quantità; ma nella prima strofe precedono due versi minori *oxytoni* e seguono due maggiori *proparoxytoni*; nella terza è il contrario, precedono due maggiori *proparoxytoni* e seguono due minori *oxytoni*, in modo che la simmetria risulta invertita; tutti poi i versi della terza sono rispettivamente maggiori di quelli della prima. Nella strofe media i distici sono formati ognuno da due versi disuguali che si ripetono con ugual numero di sillabe nel distico corrispondente estremo.

VI.

Στροφή.

Οὕτω γὰρ δυνήσῃ

442 παρθένος φυλαχθῆναι ἀγνή,

443 καὶ μήτηρ γεννηθῆναι πιστή·

444 τῶν μὲν ἀγάμων μὴ <δια>χωρισθῆναι,

445 ταῖς δὲ ὑπάνδροις συναριθμηθῆναι·

446 τὸν μὲν προφητευόμενον - Χριστὸν βαστάσαι,

447 τὸν δὲ ἐναντιούμενον - ἐχθρὸν πατῆσαι·

448 τοῦ μὲν <καθ> ὑμνῆσαι τὴν φωτιστικὴν - τῆς παρουσίας ἔλλαμψιν,

449 τοῦ δὲ <ἀπο>σβέσαι τὴν πειραστικὴν - τῆς μανίας ἔκκαυσιν.

M. — ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΛΛΓΟΣ

Στροφή α'.

450 Ὁ γὰρ μιὰρὸς οὗτος ἡνιάθη,

451 ἀφ' οὗ ἡ παρθένος εὐηγγελίσθη·

452 ὁ κόσμος <γίνεται> ἐν εὐθυμίᾳ,

453 καὶ ὁ διάβολος ἐν ἀθυμίᾳ·

442 υ υ υ | υ υ υ υ | υ υ

443 υ υ υ | υ υ υ υ | υ υ

444 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ

445 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ

446 υ υ υ υ υ υ υ | υ υ | υ υ υ

447 υ υ υ υ υ υ υ | υ υ | υ υ υ

448 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

449 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ | υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Resta una breve lacuna nel v. 449. — Rima baciata.

Sticom. 9<sub>1</sub>-9<sub>1</sub>-11<sub>2</sub>-11<sub>2</sub>-13<sub>2</sub>-13<sub>2</sub>-19<sub>3</sub>-\*19<sub>3</sub>.

450-463. Introduzione al dialogo dei demoni. È uno dei tratti ritmicamente più perfetti di tutto il drama. Comprende tre strofe di quattro versi l'una, più un distico finale a forma di ritornello. La prima e la terza strofe hanno ciascuna i versi di ugual numero di sillabe, quelli della seconda sono alternati.

450 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

451 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

452 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ

453 υ υ υ υ υ | υ υ υ υ

442-449. — Ultima parte e conclusione del discorso della Voce di Dio. È una semplice serie di distici che vanno successivamente crescendo di numero di sillabe nei loro versi.

450-453. Prima strofe. Comprende quattro endecasillabi, i primi due si differenziano dagli altri due, solo per spostamento del secondo accento. Il v. 451



Στροφὴ β'.

- 454 ὁ βασιλεὺς ἐν τῇ παλατίῳ ἔσωθεν  
 455 τὰς δωρεὰς τῆς εἰρήνης ὑπέγραφεν,  
 456 καὶ ὁ τύραννος ἐν τῇ βίῳ ἔξωθεν  
 457 τὰ ὅπλα τοῦ πολέμου ἐχάλκευεν.

Στροφὴ γ'.

- 458 Ὁ Δεσπότης τὸν λιμένα - κατήρτιζε τῆς σωτηρίας  
 459 καὶ ὁ πειραστὴς τὸν χειμῶνα - ἠὲτρέπιζε τῆς ἀγνοσίας.  
 460 ὁ Κύριος τὴν ἡμέραν - ἐβρύθμιζε τῆς θεογνωσίας  
 461 καὶ ὁ δόλιος τὴν νύκτα - ἐτείχιζε τῆς δυσσεβείας.

Ἀντιστροφὴ.

- 462 ὁ κτίστης τοῖς κτίσμασι - συνανεστρέφετο,  
 463 καὶ ὁ ληστής τοῖς δαίμοσι - συν<ἐπ>εσκέπτετο.

- 454 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪  
 455 ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 456 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 457 ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪

- 458 ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 459 ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 460 ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 461 ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪

- 462 ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 463 ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

forse in luogo di τὰς δωρεὰς leggere τὰ δῶρα con più esatta corrispondenza tonica con τὰ ὅπλα — Il v. 456 ha una lieve lacuna in principio. Le rime sono alterne come i versi, ma tutte *proparoxytone*

458-461. Terza strofe. Consta di quattro versi di 17 sillabe e tutti della stessa rima e dello stesso schema, eccettuato un lieve movimento di accento nel primo piede. Il v. 461 manca di una sillaba al secondo piede.

462-463. Distico finale. Asimmetria di accento nel primo piede.

Sticom.	Strofe	I	II <sub>2</sub> -II <sub>2</sub> -II <sub>2</sub> -II <sub>2</sub> .
	,,	II	I <sub>33</sub> -II <sub>3</sub> -I <sub>33</sub> -II <sub>3</sub> .
	,,	III	I <sub>72</sub> -I <sub>72</sub> -I <sub>72</sub> -I <sub>72</sub> .
Distico			I <sub>33</sub> -I <sub>33</sub> .

presenta una lacuna trisillabica proveniente probabilmente dalla soppressione del verbo, che abbiamo supplito con γίνεται, il quale per accento e per lunghezza combacia perfettamente con il termine soppresso. — Le rime sono bacciate *paroxytone*.

454-457. Seconda strofe di versi alterni, il primo e il terzo di 13 sillabe, il secondo e il quarto di 11. Al v. 455 converrebbe

N'. — ΔΑΙΜΟΝΩΝ ΣΥΝΟΜΙΑΙΑ

I.

464 Ἀνετράπη ἡ θανατικὴ βασιλεία,  
 465 ἐὰν ἡ παρθενικὴ γεννήσῃ κοιλία·  
 466 ἐὰν συλλάβῃ ἄφθορος φύσις,  
 467 ἡ τῶν δαιμόνων τέθνηκε φύσις·  
 468 ἐὰν ἄγνεια πολιτεύσῃται,  
 469 ἀκολασία φυγαδεύσεται·  
 470 ἐὰν ἀπάθεια κρατήσῃται,  
 471 ἀντιπάθεια δραπετεύσεται·  
 472 ἐὰν ἀφθαρσία παρῤῥησιάσῃται,  
 473 ἡ ἀμαρτία ἐγκαταλύσεται.

474 Μὴ τὴν παλαιὰν τῆς ἐπιθυμίας - ἀπολέσωμεν νομὴν,  
 475 μὴ τὴν νεαράν τῆς παρθενίας - δεξώμεθα καινοτομίαν·  
 476 μὴ ἐκπέσωμεν διὰ βραθυμίας  
 477 τοῦ δικαίου τῆς ἀδικίας·  
 478 μὴ <ἀπο>σβεσθῇ - τῆς ἡδονῆς ὁ σπινθὴρ,  
 479 μὴ ἀλλοιωθῇ - τῆς βασκανίας ὁ χαρακτήρ.

464 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 465 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 466 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 467 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 468 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 469 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 470 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 471 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 472 ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
 473 .. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

464-479. — Prima parte del coro infernale. Comprende due strofe indipendenti per struttura l'una dall'altra. La prima di cinque distici, due maggiori alle estremità, tre minori nell'interno e dello stesso numero di sillabe.

174 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | .. .. ∪ ∪  
 175 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ .. ∪ ∪ ∪ ∪ | .. ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪  
 476 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ≡ ∪ ∪ ∪ ∪  
 477 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ .. | .. ≡ ∪ ∪ ∪ ∪  
 478 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ .. ∪ ∪ ∪ ∪  
 479 ≡ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

La seconda strofe ha tre soli distici diversi per misura, ma i minori appaiono come frazioni del maggiore, i versi del quale possono alla lor volta considerarsi come accoppiamento di un endecasillabo

II

Ἀντιταξώμεθα

- 480 πρὸς τὸν αὐχένα τῆς παρθενίας  
 481 τὸν χειμῶνα τῆς ἡδυπαθείας·  
 482 πρὸς τὴν στεῤῥότητα τῆς ἐγκρατείας  
 483 τὴν ἡδύτητα τῆς γαστριμαργίας·  
 484 πρὸς τὴν κρηπίδα τῆς εὐσεβείας  
 485 τὴν τυραννίδα τῆς ἀσεβείας.

- 486 Μεγάλη κατέχει συμφορὰ  
 487 <ἡμῶν> τῶν δαιμόνων τὴν φορὰν·  
 488 εἰς <γὰρ> βαρυτάτην - <δια>κείμεθα τιμωρίαν.  
 489 εἰ μὴ σφοδροτάτην - ἐνδυσώμεθα πανοπλίαν.

e di un novenario. I versi del secondo distico rimano con l'endecasillabo interno del primo. Le altre rime sono *oxylone* e baciato. Vari versi mancano di molte sillabe. — Nel v. 475 la rima porta *καινοτομήν* in luogo di *καιτονομίαν*, il poeta potè essere indotto all'accettazione di questa forma inusitata dal raffronto delle altre di uso comune; *περιτομή*, *ἐπιτομή*, ecc.

Sticom. Strofe I 132-132-102-102-103-103-103-103-123-\*123.  
 „ II \*201-\*201-112-\*112-\*141-141.

480-489. — Comprende come la precedente serie, due strofe indipendenti per struttura. La prima (480-485) consta di tre distici: due uguali agli estremi, e

- 480 0 1 0 1 0 | 1 0 0 1 0 uno più lungo in centro.  
 481 1 0 1 0 | 1 0 0 1 0 Le rime sono tutte uguali.  
 482 0 1 0 1 0 | 1 0 0 1 0 Asimmetria di accenti nella prima parte dei versi.  
 483 1 0 1 0 0 | 1 0 0 1 0  
 484 0 1 1 0 0 | 1 0 0 1 0 Sticom. 102-102-112-112-102-102.  
 485 1 0 0 1 0 | 1 0 0 1 0

- 486 0 1 0 0 1 0 | 0 0 1 La seconda strofe  
 487 0 1 0 0 1 0 | 0 0 1 (486-489) ha due soli distici con varie lacune.  
 488 0 1 0 0 1 0 | 0 0 1 0 1 0 Colmate queste con le  
 489 0 1 0 0 1 0 | 0 0 1 0 1 0 particelle che più probabilmente sono state soppresse nel testo primitivo, risulta una strofe di una simmetria perfetta: i versi del primo distico corrispondono esattamente alla prima parte di quelli del secondo. Si osservi lo schema.

Rime baciato. Sticom. 91-91-152-152.

### III.

- 490 Καταμάθωμεν τὸ παράδοξον - <ἐκ> τῆς παρθένου πρᾶγμα,  
491 καὶ <κατ>ἴδωμεν τὸ ἐξαίσιον - τοῦ σαρκουμένου θαῦμα'

#### Στροφὴ α'.

- 492 πῶς κόρη ἀγνή κυφορεῖ,  
493 μηδενὶ τὸ σύνολον πλησίασασα ἀνδρί;  
494 πῶς τὴν ἀγνείαν οὐκ ἀπέδετο,  
495 καὶ τὴν παιδοποιῖαν ἐπρίατο;

#### Στροφὴ β'.

- 496 πῶς τὴν ὥραν οὐκ ἐτρυγήθη - τῆς εὐμορφίας,  
497 καὶ ἡ χώρα ἐγεωργήθη - τῆς καλλιτεχνίας;  
498 πῶς ἡ ἄμπελος οὐκ ἐσκάφη,  
499 καὶ ὁ βότρυς ἐπεπάνθη;

490 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘  
491 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘

492 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
493 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
494 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
495 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

496 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
497 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
498 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ |  
499 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

500 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
501 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘  
502 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘  
503 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘

*oxytone*, nel secondo e penultimo (vv. 494-495, 500-501) *proparoxytone*, *paroxytone* nei due distici di mezzo.

Sticom. I Distico: \*172-172.

I Strofe \*141-141-\*113-113.

II „ \*152-152-92-\*92.

III „ 183-\*183-111-111.

I distici incominciano con la particella πῶς nel primo verso e col καὶ nel secondo.

490-503. — Un distico isolato a guisa di introduzione apre questa terza serie di strofe abbastanza regolari. Le strofe sono tre di due distici l'una. Il primo distico di ogni strofe è maggiore per numero di sillabe di quei della strofe precedentè. Il secondo invece è uguale nella 1ª e 3ª strofe, minore nella seconda. Le rime sono bacciate, ma disposte simmetricamente: nel primo e ultimo distico (vv. 492-493, 502-503),



Στροφή γ'.

- 500 πῶς καὶ ἡ σφραγὶς τῆς παρθενίας - μένει ἀπαρεγχείρητος,  
 501 καὶ ὁ χωρηθεὶς ἐν τῇ κοιλίᾳ - ἀνερμήνευτος;  
 502 πῶς τὴν σύναψιν - ἀγνοεῖ τοῦ ἀνδρός,  
 503 καὶ τὴν σύλληψιν - προσκυνεῖ τοῦ παιδός;

IV.

«Τίς εἶδε κλάδον τῆς ῥίζης προγενέστερον»;

Στροφή α'.

- 504 Ὅν μέλλει ὡς ἄνθρωπον τίττειν,  
 405 τούτῳ ἀπάρτι ὡς Θεῷ ὑποκύπτει·  
 506 ὅν ἔχει διατρέφειν ὡς νήπιον,  
 507 τοῦτον μετὰ αἰδοῦς δοξάζει ὡς Κύριον.

Στροφή β'.

- 508 Τί, ἀποστήσωμεν οὖν τῆς ἐπιβουλῆς,  
 509 ὅτι αὐτὴ μεγάλης ἡξίωται φυλακῆς;  
 510 Ἀναχωρήσωμεν τῆς ἀντιπαθείας,  
 511 ὅτι ὑπὸ τῆς ἄνω σκέπεται συμμαχίας;

504 ˊ .. .. ˊ ˊ .. ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
 505 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
 506 ˊ .. .. ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ  
 507 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ

508 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
 509 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
 510 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ  
 511 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ

512 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ  
 513 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ  
 514 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ  
 515 ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ ˊ | ˊ ˊ ˊ ˊ

504-515. Serie di tre strofe.  
 504-507. Prima strofe. Precede il tema; Τίς εἶδε κλάδον ecc. I versi riproducono lo stesso schema, meno in fine ove il terzo e il quarto hanno una sillaba in più e sono *proparoxytoni*.

Sticom. 122-122-133-133.

508-515. II e III strofe. La II a versi alterni per la misura, ma a rime bacciate, la III a versi e rime bacciate. Nel v. 508 in correlazione di ἀναχωρήσωμεν del v. 560, leggiamo ἀποστήσωμεν, aor. I sogg. presso i Bizantini

Στροφὴ γ'.

Μὴ γὰρ οὐ γινώσκω κἀγώ,

512 ὅτι ἐπισφαλῶς - ὀπλίζεται ὁ ἰσχυρός,

513 ὅτε <ἐπ>ασφαλῶς - φυλάττεται ὁ θησαυρός;

514 <ὅτι> εἰς μάτην ὁ κλέπτης - ἐφεδρεύει,

515 ὅτε ὁ οἰκοδεσπότης - μὴ καθεύδει;

V.

« Πάλιν ἡμῖν ἐστι πρὸς δευτέραν Εὐαν ὁ πόλεμος »,

Στροφὴ α'.

516 Ἄλλ' ἐκείνη μὲν τῶν ὀφθαλμῶν - κεχωρισμένη τοῦ χοῖκου,

517 εὐχερῶς καταβέβληται.

518 Αὕτη δὲ ὑπὸ τῶν χειρῶν - παρειλημμένη τοῦ ἐπουρανίου,

519 ἰσχυρῶς τετελίσται.

Στροφὴ β'.

520 Ἐκείνη τοῦ ξύλου - ἐμφορηθῆναι ἐπεθύμησεν,

521 αὕτη δὲ τούτου οὐδὲν ἐνθυμηθῆναι ἐπένευσεν·

522 ἐκείνη τὴν συμβουλὴν ἡδέως <παρ>εδέξατο,

523 αὕτη καὶ τὴν ἀκοὴν ταχέως ἠσφαλίσατο.

524 Ἐκείνη τὴν πεῦσιν περιεπτύξατο,

525 αὕτη καὶ τὴν διήγησιν ἐβδελύξατο·

assai più in uso che il II ἀποστῶμεν. — La III strofe è preceduta dall' introduzione: Μὴ γὰρ ecc. Nel v. 513 accettiamo la lezione ἐπασφαλῶς che l'O ha trasportato nel v. precedente, alterando il vero significato del primo verso. Parimenti nel v. 514 l'aggiunta dell'ὅτι in principio oltre che al metro è necessaria al senso e alla simmetria delle parti: ὅτι-ὅτε.

Sticom. II Strofe: 121-141-122-142.

III Strofe: 141-141-122-122.

516 0 0 1 0 1 0 0 1 | 0 0 0 1 0 | .. 0 0 0 1

517 0 0 1 | 0 0 1 0 0

518 1 0 1 0 1 .. 0 0 1 | 0 0 0 1 0 | 0 0 0 0 1

519 0 0 1 | .. 0 1 0 0

516-533. — Serie di quattro strofe. Le tre prime formano una serie conforme alle precedenti: due strofe di struttura generale

Στροφή γ'.

- 526 ἐκείνη τῆς βρώσεως - τοῦ δένδρου ἐρασθεῖσα,  
527 θεοποιεῖαν ἐφαντάζετο·  
528 αὕτη τῆς ἐνώσεως - τοῦ δεσπότης ἀξιοθεῖσα,  
529 εἰς δοξολογίαν ἡὺς ἐπέτρεπε·

Στροφή δ'.

- 530 ἐκείνη τῆς μίας φθορᾶς - . . . μεταλαβοῦσα,  
531 τῆς ὑπερκειμένης ἀξίας - λαβέσθαι διανοεῖτο·  
532 αὕτη <δὲ> τῆς θείας χαρᾶς - ἐντὸς γεννηθεῖσα,  
533 τῆς ἀνθρωπίνης ἀσθενείας - οὐκ ἐπελανθάνετο.

520 0 1 0 0 1 0 0 | 0 0 0 1 0 | 0 0 1 0 0  
521 1 0 0 1 0 0 0 | 0 0 0 1 0 | 0 0 1 0 0  
222 1 0 0 0 0 1 | 0 1 0 | 0 0 1 0 0  
223 1 0 0 0 0 1 | 0 1 0 | 0 0 1 0 0  
224 0 1 0 0 1 0 0 0 1 0 0  
215 1 0 0 0 1 0 0 0 1 0 0

526 0 1 0 0 1 0 0 | 0 0 1 0 | 0 0 1 0  
527 0 0 0 0 1 0 | 0 0 1 0 0  
528 1 0 0 0 1 0 0 | 0 0 1 0 | 0 0 1 0  
529 0 0 0 0 1 0 | 0 0 1 0 0

530 0 1 0 0 1 0 0 1 | 0 0 0 0 1 0  
531 0 0 0 0 1 0 0 1 | 0 1 0 0 0 1 0  
532 1 0 0 0 1 0 0 1 | 0 0 0 0 1 0  
533 0 0 0 0 1 0 0 1 | 0 0 0 0 1 0 0

bro. La seconda strofe consta di sei versi legati a due a due a forma di distici. Nella quarta strofe i versi sono alterni, ma a differenza delle strofe precedenti, il primo e il terzo verso sono più brevi del secondo e quarto, tutti poi ugualmente divisi in due membri anch'essi internamente legati a rima alterna.

Rime: I e III Strofe: (a-B)-C-(a-B-C).

IV „ : a-B-c-D-a-B-c-D.

Si ha forte irregolarità nel v. 533 ove l'assonanza finale è *proparoxytona* di fronte a quella *paroxytona* del v. 531. — Varie lacune e lievi discordanze d'accento in principio di vari versi.

Sticom. I Strofe 191-83-191-83.

II „ 173-173-153-153-123-123.

III „ 152-113-152-113.

IV „ 142-162-142-163.

Nel v. 530 la lezione *μίας* dell'O, benchè meno regolare, è la sola accettabile, perchè in perfetta correlazione con *θείας* del v. 532, mentre l'*οὐδεμιᾶς* del VR non ha senso.

conforme ne racchiudono un'altra di struttura diversa. La quarta strofe segue le altre a guisa di conclusione, e ripete, ma con marcata differenza la struttura della prima e terza. — Queste due sono costituite da quattro versi l'una, per misura e per rima alternati. Il primo e il terzo verso si dividono in due minori reciprocamente legati con rima interna. Il terzo e il quarto sono versetti brevi di un sol mem-

VII.

- 534 Πῶς οὖν τὴν σκάφην χειμάσωμεν;  
 535 ἔάν τὸν κυβερνήτην <καθ>ύπνουῦντα - ὑπολάβωμεν.  
 536 πῶς τὸ πρόβατον σπαράξωμεν;  
 537 ἔάν <καί> τὸν ποιμένα ἀμελοῦντα - ὑποπτεύσωμεν.  
 538 πῶς τὴν πόλιν διαρπάσωμεν;  
 539 ἔάν τὸν βασιλέα ῥαθυμοῦντα - ὑπονοήσωμεν.

- 540 Ἄρα . . . . . τὸ σατανικὸν στίφος  
 541 οὐ κατασειήσει τὸ παρθενικὸν τεῖχος;  
 542 ἄρα τῶν ἐλπίδων ἀποτυγχάνωμεν,  
 543 ἔάν μὴ τῶν πόνων κατόλιγορήσωμεν;  
 544 ἄρα τῆς προσδοκίας διαμαρτάνωμεν,  
 545 ἔάν τῆς φιλονεικίας μὴ ἀναχωρήσωμεν;

534 100100100  
 535 0100010 | 0010 | 00100  
 536 101000100  
 537 0100010 | 0010 | 00100  
 538 101000100  
 539 0100010 | 0010 | 00100

540 . . . . . 10 | 00001 | 10  
 541 00010 | 00001, 10  
 542 100..010 | 000100  
 543 010..010 | 000100  
 544 1000010 | 000100  
 545 0100010 | 000100

546 00010 | 0010  
 547 10010 | 00010  
 548 10010 | 0010  
 549 10100 | 00010  
 550 10010 | 0010  
 551 10100 | 00010  
 552 001000010100100  
 553 001000001000000

guito la lezione dell'O.

Rime: a-B-c-D-a-B-c-D-a-B-c-D-E-E.

Sticom. 92-102-92-102-92-102-163-163.

534-570. — Serie di sei strofe, alcune frammentarie, di varia struttura e lunghezza senza legame di simmetria reciproca. La prima (534-539) è di 6 versi, tre di 9 sillabe e tre di 16, disposti alternamente, con rime parimenti alterne dentro e fuori.

Rime: A-b-C-A-b-C-A-b-C.

Sticom. 93-163-93-163-93-163.

La seconda strofe (540-545). è di 6 versi, i due primi a distico, gli altri alterni. Il 1º, 3º e 4º sono lacunari.

Rime: A-A-B-C-B-C.

Sticom. 122-122-132-153-132-153.

La terza strofe ha quattro distici, i tre primi a versi alterni, l'ultimo appaiati. Nel primo verso pare abbia avuto luogo la sostituzione di παρθενίας ad ἀγνείας. Pel distico 552-553 abbiamo se-



"Οτε δὲ καὶ τῷ

- 546 ἐργαστηρίῳ - τῆς ἀγνείας  
547 μὴ δυνηθῶμεν - ἐπιβουλεῦσαι,  
548 καὶ τῷ χωρίῳ - τῆς διανοίας  
549 μὴ ἰσχύσωμεν - παρενοχλῆσαι,  
550 καὶ τῷ ἐμβρύῳ - τῆς κοιλίας  
551 μὴ τολμήσωμεν - ἀντοφθαλμῆσαι,  
552 τότε <οὖν> τοῖς συκοφαντικοῖς πληττόμενοι βέλεσι,  
553 διαβάλλωμεν τὴν τῆς παρθένου ἄφθορον σύλληψιν.

- 554 Διαβάλλωμεν τὸ μυστήριον,  
555 ἵνα ἐλκύσωμεν εἰς κριτήριον·  
556 λοιδορήσωμεν τὴν ἀγνείαν,  
557 ἵν' ἐπάγωμεν τιμωρίαν·  
558 διασύρωμεν τὴν μυστικὴν κυοφορίαν,  
559 ἵνα προσενέγκωμεν ἰουδαϊκὴν ἀποτομίαν

- 560 τοῖς πρὸ τῆς ἀληθείας  
561 τὴν μάχαιραν δξύνουσι - τῆς ἀπανθρωπίας;  
562 τοῖς πρὸ τῆς ἐξετάσεως  
563 τὸν χάρτην ὑπογράφουσι - τῆς ἀποφάσεως.

- 564 τὸ ἄσπιλον ὄστρειον ἀφανισθῇ,  
565 ἵνα μὴ ὁ πολῦτιμος ἐς αὐτῷ μαργαρίτης τελεσφορηθῇ

- 554 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
355 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
556 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
557 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
558 .. .. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
559 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
  
560 ∪ ∪ ∪ .. ∪ ∪ ∪ ∪  
561 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
562 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
563 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
  
564 .. .. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | .. .. ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪  
565 ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ | ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪

La quarta strofe (554-559) ha 6 versi appaiati per rima e per misura. Al v. 557 la lezione ἐπάγωμεν del VR dà la giusta corrispondenza delle parti; il v. 558 si presenta deficiente in principio.

Stic. 103-103-92-92.\*162-162.

I versi 560-565 non sono che un frammento di una strofe più lunga, di cui vari tratti appariscono profondamente alterati nel testo, e però è impossibile

- 566 Εἰ δὲ καὶ τὸ δόρυ τῆς ἡμετέρας πονηρίας  
 567 μὴ τρώσῃ τῆς παρθένου τὴν σύλληψιν,  
 568 ἀλλὰ <καὶ> τὸ ξίφος τῆς τοῦ Ἑρώδου βασκανίας  
 569 πλῆξει τοῦ τικτομένου τὴν γέννησιν.
- 570 Αὐτὸς γὰρ - ὑπὲρ ἡμῶν - τὸν καθ' ἡμῶν - πολεμήσει Χριστόν.

- |     |                                   |                            |
|-----|-----------------------------------|----------------------------|
| 566 | υ ε υ υ ε υ   υ υ υ ε υ   υ υ ε υ | una probabile ricostruzio- |
| 567 | υ ε υ υ υ ε υ   υ ε υ υ           | ne. La strofe si estende   |
| 568 | υ ε υ υ ε υ   υ υ υ ε υ   υ υ ε υ | dalle parole: χρησώμεθα... |
| 569 | ε υ υ υ υ ε υ   υ ε υ υ           | sino a τελεσφορηθῇ; era    |
- formata di versi alterni brevi e lunghi con rime interne.

Sticom. \*82--142--83--143--\*201--201.

L'ultima strofe (vv. 566-569) ha 4 versi alterni. Rime: A-B-A-B.

Sticom 152--113--152--113.

Segue in fine la chiusa con un breve giuoco di parole rimate.





## PARTE TERZA

### IL DRAMA RELIGIOSO BIZANTINO E IL TEATRO SACRO D'OCCIDENTE



#### CAPITOLO I.

#### Le omelie drammatiche bizantine in occidente.

##### § 1. — Il teatro sacro in occidente.

La storia del teatro sacro bizantino dopo il sec. IX-X è ancora quasi completamente sconosciuta e del resto esorbita dai limiti del presente studio. Certo è però, che nel sec. XV i Greci pare avessero perduto il ricordo di rappresentazioni sacre, almeno di quel genere coreografico e quasi profano come la rappresentazione di Elia ricordata da Liutprando : tanto è vero che nel 1439, quando numerosi prelati greci vennero a Firenze per il Concilio dell'unione, e assistettero in quella città agli spettacoli sacri dati, per la festa di S. Giovanni, più sfarzosamente del solito in onore del Papa, dell'Imperatore greco e dei Padri del Concilio, proprio i Greci ne rimasero impressionati come di cosa loro ignota e nuova.

E nello stesso modo come nel sec. X, Liutprando era rimasto meravigliato e scandolezzato alla vista degli spettacoli sacro-profani di Costantinopoli ; così ora nel sec. XV, sono i Greci che restano meravigliati e scandolezzati nel vedere esporre in pubblico con

azioni e travestimenti, fatti e personaggi consacrati dalla fede. Ciò si rileva dalla narrazione del codice di Torino, già citata dal D'Ancona (1), in cui uno di quei Greci così parla di quelle feste:

*“ Il dì 13 giugno fanno una gran processione e una festa, a cui tutto il popolo concorre, ed operano in essa prodigi e quasi miracoli, o rappresentazioni di miracoli.*

*” Imperocchè risuscitano i morti, e il caporione sbaraglia i demoni; crocifiggono un uomo, come Cristo; e rappresentano la Resurrezione di Cristo; vestono alcuni uomini da Magi, e per via di uomini rappresentano la Natività di Cristo, con i Pastori, e la stella, e gli animali, e il presepio. Inoltre vanno a processione con istatue e reliquie di santi e immagini e croci preziose, precedendo sempre con trombe ed altri strumenti musicali. Che starò a dire qualmente rappresentarono sant' Agostino per mezzo d'uno vestito da frate, e lo misero in alto venticinque braccia, e passeggiava intorno e predicava? Ma imitavano pure gli eremiti con la barba e camminavano coi piedi di legno in alto, che era un orrendo spettacolo. Ma ancora alcuni simulacri, parte sterminati, parte sublimi, vedemmo andare a spasso, come cosa dolorosa. Che dirò del grande San Giorgio che rappresentava il miracolo del dragone? „, ecc.*

*“ Il vecchio spirito iconoclasta, osserva lo stesso D' Ancona, spira da questa descrizione, quantunque l'autore rimanga vinto di meraviglia dinanzi a spettacoli, ne' quali egli non sa bene distinguere la finzione dalla realtà „,*

Però sembra che il teatro sacro di occidente non abbia poi meravigliato e scandolezzato tutti i greci, poichè proprio allora o poco dopo, ci fu chi tentò, non sappiamo se con reali intendimenti drammatici o per semplice esercitazione letteraria, di richiamare in vita il teatro sacro bizantino, come si rileva chiaramente dal drama *“ Il sacrificio d'Abramo „*, antico mistero poetico scritto in versi (*politische Reimverse*, *ποίημα κατὰ στίχον*), il quale pare derivi più da una sorgente italiana che da un originale bizantino.

---

(1) *Origini*, I, pag. 230-231. — Il codice è quello illustrato dal PASINI, *Catal. Codd. Taurinens.* II, pag. 271.



Il testo conservato è dovuto ad un abile stilista, ma ad ogni modo non può farsi risalire oltre il sec. XVI (1).

Ora poichè è indubitato che un teatro sacro ci fu anche in oriente nella chiesa bizantina, e in un periodo anteriore alla nascita del drama sacro occidentale, e poichè dai frammenti che ci è stato possibile identificare, abbiamo potuto financo ricostruire le linee principali d'una serie di drammi del Nuovo Testamento, sorge naturale e spontaneo il problema, se questo teatro sacro bizantino sia stato conosciuto in occidente, e se le tradizioni drammatiche della chiesa greca in generale, ci entrino per nulla nelle origini e nel primo sviluppo del teatro sacro occidentale.

Non è chi non veda come una risposta affermativa a tale quesito, possa modificare in parte la storia delle origini del drama sacro di occidente, introducendovi un nuovo elemento, di cui sin ora non si è tenuto conto. La questione è perciò degna di tutta l'attenzione degli studiosi.

Molto si è scritto sulle origini dei Misteri drammatici dei paesi di occidente e sulle varie fasi attraverso le quali dall'azione liturgica si passò al drama liturgico, e da questo alla rappresentazione sacra propriamente detta. È opinione oramai accettata generalmente, che i *tropi* liturgici sieno da considerare come la prima e più semplice manifestazione del drama liturgico latino.

Già L. Gautier avea provato che alla fine del sec. IX e poi di nuovo alla fine del sec. XI, gli uffici liturgici della chiesa erano stati amplificati con delle interpolazioni, le quali “*dopo avere riempito di brevi frasi parassite i testi autentici, finirono col formarsi una esistenza propria e ottenere un posto nella liturgia in qualità di uffici supplementari*”, (2).

Ora un buon numero di questi *tropi*, come li chiamò il Gautier,

---

(1) KRUMBACHER, *Byz. Lit.* Munch, 1897, pag. 822. — Il “*Sacrificio d'Abramo*”, venne stampato a Venezia nel 1535 e poi parecchie altre volte in seguito. Venne ristampato da E. LEGRAND, *Bibl. græc. vulg.* I, 226-269, secondo l'ed. del 1535.

(2) L. GAUTIER, *Histoire de la poésie liturgique au moyen-âge*. — I *tropi* più importanti e che ebbero più diffusione furono quelli di S. Gallo.

specialmente quelli del secondo periodo di amplificazioni liturgiche, ebbero forma drammatica.

L'esempio più importante, come ha dimostrato M. Sepet (1), è quello ricavato dal così detto sermone attribuito a S. Agostino: « *Vos inquam convenio, o judæi* ». Non si tratta di un sermone detto dal pulpito, ma di una lezione che faceva parte della ufficiatura di Natale: « *il est essentiel de faire remarquer que ce sermon est ici une leçon, c'est-à-dire, une partie de l'office, et de plus que cet office est celui de Noël: Sermo S. Augustini in Natale Domini, lectio sexta. Ainsi donc, ce n'est pas à un sermon prêché que nous avons affaire, mais à un sermon lu, ou plutôt récité, sur un ton, sur une mélodie analogue à celui ou à celle que nous pouvons entendre tous les dimanches dans nos églises, quand on lit l'épître ou l'évangile à la grand'messe* ».

La lezione comincia con una invettiva contro i Giudei, che non vogliono prestar fede al Cristo, e li esorta quindi a meditare sulle parole dei loro profeti. E qui seguono tutte le citazioni di una serie di profeti: Isaia, Geremia, Daniele, Mosè, David, Abacuc, ecc.

E passando al nuovo testamento, il sermone descrive rapidamente la presentazione al tempio, quindi accenna agli avvenimenti della casa di Zaccaria ed Elisabetta, e finalmente si ferma a parlare del Battista e delle sue testimonianze sul Cristo. Nella seconda parte vengono riportate tutte le testimonianze dei *Gentili* sull'aspettazione e sulla venuta del Messia, e si conclude citando i famosi versi della Sibilla:

*Iudicii signum: terra sudore madescet,  
E coelo rex adveniet per secla futurus, etc.*

Or M. Sepet sostiene, con numerosi argomenti e ingegnosi raffronti, che quasi tutto il ciclo drammatico medioevale che tratta soggetti del vecchio Testamento, deriva come da unica sorgente, precisamente da questo famoso sermone. Vi ha dapprima uno stato di transizione, in cui il dialogo fa degli sforzi per sfuggire

---

(1) MARIUS SEPET, *Les prophètes du Crist. Étude sur les origines du théâtre au M. A.* in *Bibliothèque de l'École des Chastes*, 1867. An. XXVIII. Tom. III, pag. 1-27, 211-264; An. XXX Tom. IV pag. 105-139, pag. 261-293, etc.

al sermone e contrasta col monologo (1): e allora vien fuori *il tropo drammatico* cioè « *un cantique rimé et dialogué introduit dans la liturgie par interpolation et destiné à allonger l'office de Noël* » (2). Questo primitivo nocciolo drammatico via via s'ingrandisce, si sviluppa: i personaggi di cui nel sermone si citano le parole, diventano attori, il lettore diventa *Præcentor*, ossia capo del coro, e dalla sua cattedra dirige l'azione. Il mistero è completo. Così nel *Mistero dei Profeti* conservatoci dall'ordinario di *Saint-Martial de Limoges*, la rubrica avverte: « *Prima che si avanzino i profeti, si legga nel coro la prima parte del sermone: Vos inquam convenio o judaei* »; e dopo l'oratore « *vocat eum per nomen prophete, et cum processerit, honeste veniat et prophecias suas aperte et distincte pronunciet* ». Finita la processione dei profeti, l'oratore legge i *Quindici segni del Giudizio*, ed esorta il popolo a trar frutto dai santi insegnamenti (3).

Questo primitivo mistero continua a svilupparsi e dà origine ad altri misteri, sotto l'impulso di tre leggi: 1<sup>a</sup> La legge di assimilazione e di amplificazione; 2<sup>a</sup> la legge di disgregamento; 3<sup>a</sup> la legge di agglutinazione e di giustaposizione. Così il primitivo *Mistero dei Profeti* si trasforma nella *Procession de l'âne* di Rouen, assumendo nuovi elementi dalla Bibbia e dalla leggenda: quindi un episodio se ne stacca e forma un drama indipendente dal titolo *Daniel*, che a sua volta riceve poi un ampliamento, aggregandosi un altro episodio dello stesso mistero originale (4). Da diversi altri episodi dello stesso, ne vengono fuori due altri drammi: l'uno *Adamo ed Eva*, l'altro *Caino ed Abele*, i quali in seguito si fondono in uno, formando il più famoso mistero del sec. XII l'*Adamo*, a cui si trova aggiunto in qualità di episodio finale, lo stesso mistero primitivo dei profeti modificato e corretto (5). Così via via, fino alle rappresentazioni del sec. XIV, Sepet ricerca e ritrova dappertutto gli elementi di questo primo mistero derivato dal *Sermone*, che ver-

---

(1) Ib. I art. pag. 9.

(2) Ib. ib. pag. 24.

(3) Ib. IV art. pag. 290.

(4) Ib. II art. pag. 254 e segg.

(5) Ib. II e III art. pag. 105 e segg., pag. 261 e segg.

rebbe perciò a costituire la prima sorgente e la spina dorsale su cui poggia e a cui si riattacca tutto il ciclo drammatico del Vecchio Testamento.

Il D'Ancona tacciò di esagerazione la tesi del Sepet (1): ma se ciò è forse vero per quel che riguarda l'importanza del *Sermone*, non lo è affatto per quel che riguarda il processo evolutivo subito dal primitivo Mistero dei Profeti, che conserva tutta la sua importanza, e non solo in relazione al ciclo drammatico del Vecchio Testamento, ma in parte anche in relazione a quello del Testamento Nuovo (2).

Mentre fuori d'Italia il drama liturgico continuò la sua via, e a poco a poco accogliendo la lingua del popolo si trasformò nel drama sacro volgare; da noi invece, dopo essere arrivato ad un certo sviluppo, quale ci viene attestato dai drammi liturgici dell'ordinario di Cividale del 1298 e del 1303, si arrestò a mezzo del cammino, e il drama sacro volgare trasse la sua origine da un nuovo elemento che appunto verso la metà del sec. XIII, s'introdusse nella nostra letteratura: le laudi sacre drammatiche: « *Che su queste abbia esercitato influenza il teatro liturgico preesistente, può bene ammettersi, e solo rimarrà da stabilire il grado e la misura di tale influenza, esagerata forse soverchiamente dal Monaci e dal De Bartholomaeis e tenuta in troppo poco conto dal D'Ancona* » (3).

Ad ogni modo, una cosa è indiscutibile, che in Italia, a differenza di ciò che accadde presso gli altri popoli occidentali, abbiamo non già due anelli soli congiunti saldamente tra di loro, ma sì bene tre anelli, dei quali solo i due ultimi mostrano a prima vista una solida e infrangibile connessione: drama liturgico, laude drammatica e sacra rappresentazione, che è l'ultima forma e la più perfetta alla quale il nostro drama religioso pervenne.

Però le origini del drama sacro di Occidente e il successivo procedere di esso dai tropi ai misteri e dalle laudi alle rappresenta-

---

(1) D'ANCONA, op. cit. pag. 29.

(2) Vedi; SANESI, *La Commedia*. Cap. I: *Il Dramma sacro*, pag. 16 e segg. Milano. Vallardi (in corso di pubblicazione).

(3) SANESI, ib. pag. 30.



zioni, si presentano come un fenomeno storico così naturale, con una gradazione così logica nell'assumere forme sempre più complesse, da non permettere facilmente il dubbio sull'autonomia di questo processo drammatico, che offre tutti i caratteri di una evoluzione spontanea dalle usanze liturgiche, sotto l'impulso di vive tendenze popolari. Sarebbe quindi, per lo meno azzardato parlare in modo assoluto, di influenze del teatro sacro bizantino su quello occidentale; tanto più se si considera il grande abisso che corre tra l'uno e l'altro; il teatro bizantino dalle forme rettoriche, magniloquenti, dalle pretese artistiche e pieno di preoccupazioni teologiche: e il teatro di occidente così semplice ed ingenuo e in cui manca, almeno sino ad un certo punto, ogni pretesa letteraria, e quasi intieramente, ogni preoccupazione di ordine dottrinale.

È necessario quindi, avuto anche riguardo allo stato ancora iniziale degli studi sul teatro sacro bizantino, limitare per ora le nostre ricerche alle possibili influenze delle omelie drammatiche, tali quali noi le possediamo, sul teatro sacro occidentale.

I codici che contengono queste omelie sono, come abbiamo detto, abbastanza antichi; qualcuno rimonta sino al sec. X, e gli altri sono non di molto posteriori; ma come abbiamo anche dimostrato, queste compilazioni omiletiche ossia raccolte di frammenti drammatici, subirono redazioni diverse, e quindi la redazione primitiva può considerarsi anche anteriore allo stesso sec. X.

Ma queste omelie furono conosciute in Occidente? I drammi sacri occidentali attinsero da esse qualche cosa? Anche dentro questi limiti, la ricerca conserva tutto il suo interesse, poichè ci potrà condurre alla identificazione di nuove fonti letterarie del drama sacro occidentale, e ci potrà spiegare la remota origine di certe tradizioni popolari, che sin dal principio penetrarono in esso e diedero un colorito caratteristico a tutto il teatro sacro medioevale.

## § 2. — Codici e legende bizantine in occidente.

Lo studio delle relazioni politiche tra l'oriente e l'occidente, ha portato un largo contributo di fatti e di osservazioni alla storia



medioevale (1); specialmente la storia dell'Italia Bizantina ha messo in piena luce la grande importanza di questo periodo e degli avvenimenti che si svolsero in quelle regioni, che servirono di punto d'incontro tra i paesi orientali e l'occidente (2).

Anche la storia dell'arte bizantina è stata feconda di scoperte, la influenza da essa esercitata sull'occidente è stata largamente lumeggiata, dando financo luogo a qualche esagerazione (3).

La parte della storia bizantina che presenta ancora molte lacune e molti punti oscuri, è quella che riguarda la vita religiosa; e specialmente per l'Italia greca molto poco ci è noto su questo punto (4).

Documenti e tradizioni andarono in gran parte distrutti in Sicilia da quasi tre secoli di dominazione musulmana e dal rinascere della chiesa siciliana nel rito romano sotto i Normanni; nell'Italia meridionale, dove le chiese greche si mantennero molto più a lungo, tutto venne distrutto nella lotta acerba e secolare che il rito latino (per motivi politici facili a comprendere, dato l'atteggiamento del Patriarcato di Costantinopoli contro il Papato), fece al rito greco, sino a scacciarlo completamente dalla penisola, mandando a male gli archivi e introducendo nuove usanze, del tutto occidentali, che facessero dimenticare e soffocassero completamente tutte le vecchie tradizioni orientali.

È naturale però che dal V al X secolo, le continue e strette relazioni politiche determinassero il passaggio in occidente di

(1) Vedi: HARNACH, *Das Karolingische und das Byzantinische Reich im ihren wechsellseitigen politischen Beziehungen*, Göttingen, 1880. — GASQUET, *L'Empire byzantin et la monarchie franque*, Paris, 1888. ecc.

(2) DIELH, *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne*, Paris, 1888. — J. GAY, *L'Italie Méridionale et l'Empire Byzantin*, Paris, 1904. ecc.

(3) BAYET, *L'art byzantin*, Paris, 1883. — DIEHL, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, 1894 ecc.

(4) Non mancano pregevoli studi e monografie sulla storia delle chiese e dei monasteri greci dell'Italia meridionale: ma si tratta più che d'altro, di storia esterna e non di storia religiosa. Notizie più abbondanti su questo riguardo, troviamo nelle agiografie bizantine di questo periodo, che sono anche una delle più importanti fonti per la storia di quelle regioni. Vedi la bibliografia nel GAY, op. cit. XIV-XXVI.

numerose usanze e tradizioni greche, anche per quel che riguarda la vita religiosa e la liturgia. Per citarne una, i primi organi che conobbero i Franchi quelli di Compiègne, verso la metà del sec. VIII, furono un dono della corte di Costantinopoli a Pipino il Breve, di là poi si sparsero ben presto in tutto l'occidente, tanto che, alla fine del sec. X, non vi fu chiesa importante, che non avesse il suo organo: ed è ben noto quale influenza questo fatto esercitasse poi sull'avvenire della musica religiosa (1).

Ma il vero punto di unione tra le due civiltà e le due chiese fu l'Italia, e il veicolo pel quale si diffusero tra noi usanze liturgiche religiose e leggende tradizionali dell'oriente, furono più che altro i monaci greci della Sicilia e delle Calabrie.

Questi monaci irrequieti, agitati sempre dal bisogno di muoversi e di cambiar sede, ora percorrono da pellegrini tutto l'oriente, ed ora vanno a seppellirsi nelle più selvagge laure dei monti calabresi; poi si attorniano di discepoli, fondano monasteri, edificano chiese, finchè un bel giorno fuggono precipitosamente, vanno in altre regioni, fondano nuovi monasteri, cercano nuovi discepoli e portano da pertutto il loro rito, la loro lingua liturgica, i loro salteri, i loro codici di omelie, le loro raccolte di leggende (2). Dalla Sicilia alle Calabrie, di qui alle Puglie, e poi sino a Roma e sino al di là delle Alpi (3), questi monaci del sec. IX-XI sono gli autori di una vera colonizzazione religiosa bizantina, che dovea necessariamente lasciare tracce vive e profonde, nella vita religiosa dei popoli.

Una delle prove più evidenti dell'influsso greco sulla religiosità occidentale del medio evo, sono le leggende agiografiche, genere che ha molti punti di contatto con le omelie drammatiche.

---

(1) F. X. KRAUSS, *Histoire de l'Église*, Tom. II, p. 188.

(2) Vedi: LANCIA DI BROLO, *Storia della Chiesa in Sicilia*, Vol. II. p. 365. e segg. a proposito di S. Elia di Castrogiovanni, — e soprattutto GAY, op. cit. Chap. V: *Les moines grecs en Calabre et la Colonisation religieuse byzantine*, pag. 254 e segg.

(3) L'abate Gregorio calabrese e per lungo tempo *higoumeno* del monastero di Cerchiara, trovandosi a Roma al tempo di Ottone III e Teofane, si acquistò il favore imperiale, tanto che accompagnò Ottone ad Aix-la-Chapelle e fondò nei dintorni di questa città un monastero greco. Più tardi si formò e si sparse in Germania la leggenda che egli fosse fratello dell'imperatrice Teofane. Vedi GAY, op. cit. p. 382.

Come il cristianesimo stesso, come la teologia, così anche una buona parte delle leggende sacre è venuta ai cristiani di occidente dall'oriente greco. L'Usener crede che sin dal tempo di Cassiodoro, i latini abbiano tradotto nella loro lingua leggende greche (1).

Ad ogni modo « noi possediamo ancora alcuni manoscritti con molte traduzioni latine di leggende greche, i quali appartengono ai tempi di Carlo Magno e anche ai tempi anteriori: i testi delle traduzioni sono spesso così guasti, da far vedere che essi derivano da altri, fatti nei secoli precedenti e frequentemente ricopiati » (2).

Una parte di queste traduzioni è stata fatta nei conventi della bassa Italia nel IX e X secolo, e molte se ne conservano ancora nel monastero di Monte Cassino, facilmente riconoscibili anche dallo stile. Anche Napoli nel sec. X fu un centro di studi, d'onde si ebbero numerose traduzioni dal greco (3). « *Entre le monde grec et le monde latin, Naples est à la fin du IX<sup>e</sup> siècle en Italie, le principal centre d'échanges intellectuels: c'est là surtout qu'arrivent les manuscrits grecs et qu'on trouve des clercs capables de les comprendre et de les traduire. La traduction des légendes grecques occupe, pour une large part, l'activité intellectuelle du clergé napolitain, comme le montre l'exemple de l'évêque Athanase II, qui a traduit lui-même la passion de saint Arétas et de ses compagnons, et qui a encouragé autour de lui des œuvres semblables* » (4). Quivi nelle grandi cerimonie liturgiche, i cori in greco si alternano con i cori latini, e tutti insieme, laici e chierici, cantano in greco e in latino, in comune preghiera, le lodi di Dio (5). L'uso di canti greci e latini si conserva nel sec. IX anche presso i monaci latini di Monte Cassino; e del resto bisogna ricordarsi che i monaci latini del IX e X sec. a Roma e nell'Italia meridionale, considerano sempre la liturgia greca come una delle forme più venerabili del culto

---

(1) *Jharb. für prot. Théol.* XIV, 241.

(2) MEYER, *Die Legende de S. Albanus der Protomartyr Angliæ in Texten von Beda*, in *Abhand. der K. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen*. Berlino, 1904.

(3) CAPASSO, *Monumenta ad Neapolitani ducatus historiam pertinentia*, Napoli, 1881. Vol. I, pag. 220 e segg.

(4) GAY, op. cit. pag. 242.

(5) *Ib.* pag. 243.

cristiano e che nelle loro cerimonie, essi ne hanno conservato preziosamente alcune usanze (1).

Era naturale che, in questo ambiente, una buona parte del grande patrimonio di leggende sacre posseduto dai greci, passasse ai latini, dando origine a nuove redazioni, a nuove aggiunzioni, e infine a nuovi cicli leggendari, in cui, a poco a poco anche i vestigi e i ricordi dell'antica origine andarono perduti. Così avvenne, per portarne un esempio, della leggenda di S. Procopio (2), e dell'altra più famosa di S. Eustachio (3); così avvenne per le leggende che avevano come punto di partenza Vangeli ed Atti apocrifi; così aggiungiamo noi, avvenne sicuramente per le leggende drammatiche contenute nelle omelie di cui ci occupiamo. Sin d'allora, accanto ai codici greci che ce le hanno conservate, dovettero esistere delle traduzioni, o meglio dei rifacimenti latini. Un esempio tipico l'abbiamo nella compilazione latina del *Sermo de confusione diaboli*, fatta sulle omelie eusebiane, che sono precisamente tra le più importanti omelie che contengano frammenti del teatro sacro bizantino. Questa riduzione latina di tre omelie drammatiche greche, che si trova in un codice del sec. IX-X, è certamente una prova che tali omelie fossero conosciute e lette in occidente, precisamente nello stesso periodo, in cui cominciava a formarsi il drama liturgico latino.

Ma ciò verrà dimostrato ancor più chiaramente dalle molteplici analogie, che noi andremo trovando tra il contenuto drammatico di queste omelie e il teatro sacro di occidente, nelle sue varie manifestazioni e nelle sue varie forme. Anche qui il lavoro presenta difficoltà non comuni, sia per lo stato frammentario di queste reliquie drammatiche bizantine, sia per la facilità di esser tratti in inganno, data l'identità necessaria dei soggetti trattati in ambo i teatri, sia per la comunanza delle fonti primitive (narrazioni evangeliche, apocrifi, ecc.) da cui

---

(1) GAY, op. cit. pag. 382.

(2) DELEHAYE, *Le leggende agiografiche*, Firenze, 1906 — pag. 181 e segg.

(3) AUG. MONTEVERDI, *I testi della leggenda di S. Eustachio*, in *Studi medioevali*, Vol. III. Fasc. 3. 1910 pag. 396 e segg. — Vedi pure l'articolo precedente dello stesso autore in *Studi med.* III, 1909.



naturalmente attinsero l'uno e l'altro, e da cui, in conclusione, deriva la drammatica sacra, come da sorgente più o meno remota.

### § 3. — Il sermone nel drama sacro occidentale.

L'Elemento drammatico narrativo, che nell'omelia encomiastica greca, essenzialmente storica, produsse lo sviluppo del dialogo sino a prendere proporzioni e atteggiamento di vero drama, se non mancò completamente, ebbe di certo poca importanza nel sermone latino. La predicazione sacra di occidente, a differenza di quella della chiesa greca, preferisce in massima l'insegnamento morale alla rumorosa polemica dottrinale; lo stesso sermone laudatorio (panegirico) non ha uno spiccato carattere storico, come quello greco.

La vita, le gesta del martire o del confessore, gli episodi più salienti della vita di Gesù, il ciclo delle grandi feste ecclesiastiche, pongono occasione a sermoni di argomento morale, in cui si espongono le norme e i precetti della morale cristiana, le gioie e le pene del progresso spirituale, i conforti e le speranze della vita religiosa.

I sermoni di S. Ambrogio e di S. Agostino furono a preferenza la miniera di cui si servirono largamente gli oratori sacri di occidente; ma il tipo, su cui si modellò il sermone latino per tutto il medioevo, fu fornito dalla famosa raccolta delle *quaranta omelie di S. Gregorio Magno* su diversi passi dei Vangeli. In esse noi troviamo già lo schema, le partizioni, gli elementi costitutivi che, con differenze più o meno notevoli, formeranno poi lo scheletro d'innomerevoli prediche cristiane (1).

Non pare quindi che il sermone latino abbia potuto, come accadde per l'omelia greca, contribuire a preparare il campo per uno sviluppo del drama religioso, che invece in occidente trovò il suo punto di partenza nell'azione strettamente liturgica e nei canti e negl'inni delle varie ufficiature ecclesiastiche della chiesa latina.

Ma, quantunque il drama sacro d'occidente non derivi dal sermo-

---

(1) A. GALLETTI, *L'Eloquenza*, p. II.



ne, tuttavia, sin dai primi inizi, sin nelle forme più semplici, vi si accoppia e vi si accompagna fino a che l'azione drammatica non esce completamente dalla chiesa, diventando uno spettacolo che di sacro ha solo l'argomento.

Così, tanto il *drama liturgico*, quanto il *mistero* che ne derivò, tanto la *lauda drammatica*, quanto le *divozioni*, furono quasi sempre accompagnate dal sermone, che ora in forma di commento narrativo, ed ora di commento oratorio, completava e riduceva ad unità i diversi elementi e le diverse scene del drama.

Non c'è alcun dubbio che il drama liturgico si accompagnasse al sermone. Abbiamo già osservato, come la *Processione dei Profeti*, quale trovasi nell'ordinario della chiesa di Saint-Martial di Limoges, uno dei più antichi drammi liturgici, ritenuto anzi come esempio tipico del modo come si svilupparono dall'ufficiatura i *tropi drammatici*, l'oratore è uno dei personaggi dell'azione in cui interviene, sia dirigendo, sia comentando. Egli chiama i profeti quando è venuto il loro turno, ed egli, finita la processione, *esorta il popolo a trar frutto dai santi insegnamenti*. D'onde si rileva che l'antico *lettore* o *cantore* della lezione “ *Vos inquam convenio, o Judaei* „ è divenuto un vero e proprio predicatore che adatta il suo sermone alle circostanze diverse in cui si dà la rappresentazione.

Nè meno certa è la presenza del sermone nei misteri.

Di questi sermoni che accompagnavano i misteri, si trovano ben pochi nei manoscritti, non avendo certo i predicatori occidentali nè le velleità, nè le tradizioni oratorie dei greci, e non usando ordinariamente trascrivere i sermoni (che in genere erano quasi improvvisati) insieme con i misteri. Ne abbiamo tuttavia qua e là saggi interessanti, come p. e. nel mistero francese del sec. XIV: “ *Le Mystère de la Nativité* „ che trae il suo argomento dal *Protevangelium Jacobi* e di cui osserva il Du Ménil, che dovette essere compilato su altri più antichi, nei quali la tradizione partita dall'apocrifo si era conservata in forme popolari: « *Si cette conjecture était fondée (et l'évidence duplicité du sujet, la soudure grossière qui en réunit les deux parties et l'omission de certains détails difficiles à représenter semblent la confirmer) on pourrait conclure que le drame grec ou latin qui aurait*

*servi de point de départ à notre mystère, remonterait à une époque fort reculée » (1).*

Questa unione della predica col drama sacro, osserva il D' Ancona (2), è costante nei *Miracles de Notre Dame par personnages*, come si vede in quelli pubblicati da G. Paris e U. Robert (3).

Anche la famosa rappresentazione della Passione, data a Revello in tre giorni, sul finire del sec. XV, e che si collega ai misteri francesi (4), si apre e si chiude con un sermone.

La lauda drammatica italiana e la devozione si presentano regolarmente accompagnate dal sermone. Infatti, per citarne una delle più note, nella famosa « *Devotione del Veneredì Santo* (5), che, sebbene porti sul codice la data del 1375, è, a giudizio dei critici, anche più antica, le rubriche ricordano spesso che, a un dato punto, bisogna far silenzio e aspettare che il predicatore abbia finito. Così p. e. « *Dito questo Maria e Iohanni e Madalena sende vano dove sta Cristo per essere posto in Croce; e lo predicator predica e come fa signo che Cristo sia posto in Croce, li Judei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è, lo levano su e essendo levato Cristo, dice* ».

Le laudi formavano così un commento animato e vivente della predica stessa, e « *il predicator, come osserva il D' Ancona, è il corago di questo drama immaturo: ad un suo cenno, infatti gli attori si muovono e parlano, ad un suo cenno si tacciono e partono.... Predica e drama formano un tutto indissolubile, misto indistinto di racconto e di azione, di meditazione e di recita* ».

Ed anche quando la Devozione divenne vera e propria rappresentazione sacra e si emancipò completamente da ogni legame

---

(1) DU MÉRIL, op. cit. pag. 354.

(2) D' ANCONA, *Origini*, I, pag. 185, N. I.

(3) *Codici parigini, 819-20 pubblicati dalla Société des anciens textes* (Paris-Didot) VII, 1876-1883.

(4) Pubblicata da V. PROMIS, *La Rappr. della Pass. di G. C.* Torino, Bocca, 1888. Per ragioni metriche G. PARIS (*Journal des Savants*, Sett. 1888) la giudicò una imitazione dei misteri sacri del Delfinato. Ved. D' ANCONA, *Orig.* I, 302-331.

(5) D' ANCONA " *Due antiche devozioni italiane* „ nella *Riv. Filol. Rom.* II, 2-28.

liturgico, liberandosi dal sermone, anche allora ne conservò qualche traccia e qualche ricordo.

Infatti, nelle diverse *Processioni di profeti*, scena divenuta comune a una buona parte di rappresentazioni sacre, l'oratore, che era anche nomenclatore, venne sostituito da un personaggio nominato, a cui generalmente si dava il nome di S. Agostino, e ciò senza dubbio, per una tradizione che dovette nascere dal fatto che a S. Agostino si attribuiva il famoso sermone « *Vos inquam* » che in origine faceva parte del mistero (1).

Or questa unione del drama sacro e del sermone che si conserva costantemente, attraverso le varie fasi drammatiche, è dovuta ad un naturale e logico sviluppo di cose, è un effetto spontaneo di considerazioni e di esigenze liturgico-morali, che abbiano determinato, anche nei paesi d'occidente, questo avvicinamento di elementi per sè disparati, quantunque affini per l'identità dello scopo religioso e del contenuto storico? In oriente il fenomeno è naturale, perchè l'uno nasce nell'altro, il drama nasce nell'omelia: ma in occidente, dove il drama nasce dalla ufficiatura liturgica propriamente detta, la situazione è diversa. È vero che « *la ragione di certi fenomeni, occorrenti così di frequente nella storia delle antiche letterature di Europa, va ricercata in scaturigini molto più recondite di quello che a prima vista apparisce, va ricercata forse nell'intimo della natura umana* », (2); ma ciò non toglie che alla natura vengano spesso in aiuto altre cause storicamente spiegabili e più convincenti. Noi ci domandiamo quindi se l'omelia drammatica greca, quale noi la conosciamo, non abbia per nulla influito a determinare questa unione del sermone e del drama sacro occidentale. Certo è che le opere dei

---

(1). DU MÉRIL che ignorava la dipendenza del mistero dal Sermone « *Vos inquam* », avea interpretato diversamente questo intervento di S. Agostino: « *Une curieuse circonstance nous fait même penser que Saint Augustin, qui porta dans le christianisme les goûts intellectuels d'un rétheur... présida dès le quatrième siècle à des représentations de ce genre. Au moins il figure comme un ancien chorège dans un mystère du XIII<sup>e</sup> siècle et cette indication doit avoir une origine historique puisqu' elle ne s'explique par aucune raison dramatique* », op. cit. pag. 54-55.

(2) DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche abruzzesi*, IV, in *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano*, N° 8, 1889, pag. 159.

Padri greci, specialmente dei migliori, si diffusero ben presto anche tra' latini e furono lette, tradotte e studiate largamente.

Anche nel periodo medioevale, in cui i nuovi popoli che aveano fondato i nuovi regni sulle rovine dell'antico impero, non si erano ancora intieramente abituati alle arti della civiltà latina, anche allora nella chiesa di occidente si conoscevano e si leggevano oratori greci.

L'*Homeliarius* di Paolo Diacono (compilato verso la fine del sec. VIII) che, qualunque ne sia stato l'uso primitivo, servì per lunghi secoli agli ecclesiastici come repertorio per omelie predicabili, è una raccolta di sermoni in cui accanto ai discorsi di S. Ambrogio, S. Agostino, S. Leone I, S. Gregorio Magno, Beda, si trovano anche omelie di Origene, S. Giovan Crisostomo, S. Basilio ecc. (1).

Insieme alle altre, anche le omelie drammatiche bizantine vennero in occidente, dove porsero ai latini degli esempi che, se non determinarono da soli, almeno favorirono lo sviluppo dei tropi drammatici dalla liturgia, offrendo non solo delle tracce per la tessitura dei più importanti Misteri, ma anche delle scene intere da trasportare senz'altro nel teatro sacro latino.

#### § 4. — Antichi sermoni latini in forma drammatica.

Anche nella letteratura ecclesiastica latina noi troviamo dei sermoni semidrammatici, che si differenziano positivamente da tutta l'oratoria sacra latina ed hanno tali caratteri, da poterli facilmente giudicare o traduzioni o almeno imitazioni del genere omeliaco drammatico bizantino. Un esempio ne sarebbe il già citato sermone “ *Vos inquam convenio, o Judaei* „ del quale però ripareremo a lungo dimostrandone la provenienza greca, a proposito del Mistero dei Profeti. Qui notiamo solamente, che l'osservazione del Sepet, che il detto sermone non fosse un *sermone predicabile*, ma una *lezione* dell'ufficiatura, è vera sino ad un certo punto: poichè, come è noto ai conoscitori di liturgia, le *lezioni* dell'ufficiatura, tanto in Oriente quanto in Occidente, non

---

(1) A. GALLETTI, op. cit. pag. 27



erano in gran parte che tratti di omelie e di sermoni dei Padri, accomodati alla commemorazione o alla festa del giorno.

E quest'uso è ancora in vigore nella odierna ufficiatura. Ma oltre al “ *Vos inquam convenio* „ non mancano altri esempi di sermoni latini con caratteri drammatici.

Già il Du Méril avea additato come tali, quattro sermoni sul Natale attribuiti falsamente a S. Agostino e un sermone di Fulgenzio da Ruspe sull'Epifania e la strage degl'Innocenti (1).

Ma i quattro sermoni pseudo-agostiniani, nulla hanno in verità, che li differenzi da tanti altri sullo stesso argomento, e in essi la parte dialogica non va al di là di quella contenuta nelle narrazioni corrispondenti dei Vangeli. Essi non ci offrono dunque nessun indizio, e possono senz'altro essere trascurati.

Il sermone attribuito a Fulgenzio ha realmente, nella seconda parte, un tratto che ricorda il fare delle omelie drammatiche bizantine. Le povere madri ebreë, a cui i satelliti di Erode strappano i bambini per trucidarli, apostrofano i carnefici.

« *Dum enim avellerentur a complexibus matrum, manu severa tortorum, matres suas digitis teneris constringentes, et miseris gemitibus deplorantes, clamabat mater:*

» *O fili, quid me retines et te a me separat carnifex? Tu stringis manus, et meus torquetur affectus. Hoc praecepit rex, ut separeris a me, sed est aeternus Rex per quem conjungeris ad me. Fili, facio tibi vale. Terra bibit sanguinem tuum, sed Deus suscipiet spiritum tuum.*

» *Alia ex parte clamabat, et alia mater plangebat, ubique luctus, ubique gemitus. Clamabant ergo hinc et inde diversae matres:*

» *Carnifex, parvulum meum a me festinas divellere. Dona moras si habes pietatem. Tu tollis a me filium meum et ego in illo non debeo habere momentum? — Ego genui, ego peperì. Sed te vitricum crudelitatis inveni. Saltem non a me parvulus meus jejunos abscedat: dabo illi viaticum lactis, ut habeat viscera pinguedinis, ubi sagines*

(1) DU MÉRIL, op. cit. pag. 45. Il giudizio del Du Méril è stato riportato anche da DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche abruzzesi*, I. c. pag. 156.



*gladium crudelitatis. Parvus sanguis, accedant et nutrimenta lactis, et tua satietur machaera et filii mei impinguetur anima, lacte et sanguine candidata.....*

» *Et mater carnifici clamabat:*

» *Tecum vado, tecum venio, filium dulcissimum meum spectatura deduco. Ego infigo osculum et tu infige gladium tuum. Tu percutis et ego suscipio sanguinem innocentis. Tu jugulas sine causa et ego suscipio viscera mea. Si mihi non licuit lac dare, liceat mihi vel sepulchrum componere.*

» *Inter matrum planctus et filiorum ululatus, in fuga erat Dominus* » (1).

Non è inutile osservare che il sermone è brevissimo e il tratto da noi citato ne forma una buona metà: quindi più che un sermone è una traccia o un frammento di sermone.

È necessario osservare che autore del sermone non è affatto Fulgenzio vescovo di Ruspe (468-533), sotto il cui nome fu tramandato nei codici. E già sin dall'edizione delle opere del 1648 (2), fu collocato tra i *suppositizi*; del resto basta dare un'occhiata a qualcuno dei sermoni autentici di Fulgenzio, come p. e. quello « *In Circumcisione Domini* » e l'altro « *In Purificatione B. M. V.* » (3), per notare subito una profonda differenza di stile, di lingua e di metodo oratorio, tale da dover escludere assolutamente che egli possa essere autore del nostro sermone. Il quale invece, ha tutti i caratteri dei sermoni bizantini che noi abbiamo segnati nella prima categoria: cioè di quelle omelie in cui comincia a svilupparsi il gusto drammatico, senza però uscire dal genere oratorio. Ma ciò che avvicina più il sermone alle omelie bizantine sono i concetti e il sistematico procedere per antitesi, caratteristica dell'arte oratoria di quel periodo e di quella letteratura. Le parole delle madri ebreë sono ben lontane dalla realtà e dalla natura: è l'esegeta, il teologo, il mistico che parla, esaltandosi rettoricamente, per loro bocca, con

---

(1) MIGNE, P. L. LXV, col. 863-864, *De Epiphania Domini et de Innocentibus*.

(2) Edizione curata da L. MANGEANT, Parigi 1684 e Venezia 1742, riprodotta dal MIGNE P. L. LXV.

(3) MIGNE, ib. col. 834 e segg.

una serie di concettuzzi lambiccati, in cui anche qualche pensiero gentilmente materno e che potrebbe esser commovente, come p. e. « *saltem non a me parvulus meus jejunus abscedat* », viene affogato tra le immagini scritturali e il simbolismo prezioso del linguaggio mistico. Il procedere per antitesi è poi costante in tutti i periodi dell'apostrofe, così: *praecepit Rex = aeternus Rex; separeris = conjungeris; terra = Deus; sanguinem = spiritum; ego genui = te vitricum; satietur machaera* (μάχαρα) *= impinguetur anima; ego infigo osculum = tu infige gladium*, ecc.

Tutto ciò porta evidentemente a pensare, che questo frammento di sermone adespota non sia in fondo, che una traduzione di un tratto di omelia bizantina del periodo drammatico iniziale adattato come sermone latino in qualche antica raccolta.

Ma caratteri ancora più evidenti di derivazione dal greco e di un periodo drammatico più sviluppato, porta un altro sermone latino (sfuggito all'attenzione del Du Méril), attribuito pure a torto a Fulgenzio, e che si trova al N° XLIV della raccolta. Porta il titolo: « *Ubi post resurrectionem Christus in horto Mariæ apparuit Magdalenae* » (1).

Precede una bella descrizione poetica dell'orto, la mattina della Risurrezione: « *Conclusus florescit hortus.... procera palma virorem sui decoris ostendit.... ecce flos campi suaviter redolet in pratis. Redemptorem.... in horto amoenitatis prima meruit speculari Maria. Nam cum affectu religiosissimo et corde meticoloso dominici corporis sepulchrum impatienti studio frequentaret, duo primitus angelos in albis ad caput et pedes, ubi positum fuerat corpus Christi eminus sedentes aspexit.... Dicunt autem ei:*

» *Mulier quid ploras? De coelo descendentes stolatos angelos cernis et adhuc foemineis lacrymis occuparis? Statue mulier, statue vacuis limitem fletibus* », ecc.

Segue la risposta di Maria, senza che alcuna didascalia segni questo passaggio da un interlocutore all'altro:

« *Dicite mihi, o beati, quos cerno et qui esse possitis ignoro. Dicite mihi, consolatores boni, quomodo plorare non potero tanto*

---

(1) MIGNE P. L. LXV. col 908-910.

*mihī ablato magistro, cujus aspectum videre desidero et nec cadaver sepultum invenio?... Non sufficit quod Judas vendidit, Judaeus emit, Pilatus damnavit, miles in ligno trabalibus perforavit, mortuum aspexit et acuto mucrone transfixit?.. Figitur patibulo vivus et rapitur de tumulo mortuus... Attendite dolorem meum, perpendite vulnerati cordis aculeum et donate languenti dulcissimum sermocinationis vestrae remedium ».*

Rispondono gli angeli, ugualmente senza indicazione, nè didascalìa del testo :

« *Bene petis, Maria, bene quæris, bene pulsas. Nullus tibi abstulit quem quaeris, ipse se potestate propria suscitavit. Dum nobiscum loqueris, cito tuis conspectibus apparebit: erit tecum Dominus semper.... et erit cor tuum sicut hortus ebrius et sicut fons cuius non deficit aqua...*

Qui la didascalìa avverte semplicemente : « *Recedunt nuntii divinitus destinati et illico apparet Dominus nuntiorum. Cernit stantem et interrogat flentem :*

» *Mulier quid ploras? Quem quaeris?* »

Qui si cita il versetto di S. Giov. XX, 15, quindi Maria risponde :

« *Considera, obsecro, vel tu lugentis conscientiae gemitum, et noli despiciere mei pectoris cruciatum. Istius horti te cultorem adverto.... ut mihi demonstres ubinam inveniam quem dilexit anima mea ».*

E sempre senza alcuna didascalìa, seguono le parole di Gesù :

« *O Maria, quae in me plenam intentionem fidei direxisti, velociter invenisti quem puro proposito concupisti » etc.*

Con le parole di Gesù chiude il sermone.

Tranne il breve esordio, tutto il sermone è dunque in forma dialogica. Qui non si hanno semplicemente delle apostrofi oratorie, come nel sermone precedente, ma un vero e proprio dialogo in cui, per giunta, ogni indicazione che segni il trapasso da un interlocutore all'altro, è omessa completamente, tranne quando entra a parlare un nuovo personaggio. Ciò è contrario a tutte le usanze e le tradizioni del sermonare, nè potranno facilmente trovarsene esempi, come non potranno trovarsene di *veri sermoni predicabili* redatti per intero come il presente, in forma dialogica.

Lo stile poi, meno rettorico del precedente, ma sullo stesso tono mistico e simbolico, e il processo per antitesi anche qui evi-

dente, fanno sì che questo sermone abbia tutta l'aria di un frammento drammatico bizantino del secondo periodo, trasportato in latino e adattato a forma di sermone (1).

Ma questi sermoni latini semidrammatici hanno, oltre la forma esterna, altri punti di contatto con le omelie greche drammatiche da una parte, e i misteri medioevali dall'altra? È ciò che vedremo nel ricercare le origini del mistero dei Profeti.

---

(1) In SANT' ANSELMO (Opera-Paris. 1721. Tom. V. pag. 488-493) trovasi un "*Dialogus B. Mariae et Anselmi de Passione Domini*", nel quale il DU MÉRIL (l. c.) credette di vedere già "*la forme du drame comme complète*, quantunque egli stesso più sotto aggiunga: (*ce dialogue n' a jamais été destiné à la représentation* ,,. Realmente questo dialogo non è che un trattato ascetico sulla Passione, in cui la forma dialogica è solo apparente.

---

## CAPITOLO II.

### La Processione dei Profeti

#### § 1. — Le Fonti bizantine del sermone « *Vos inquam convenio, o Judaei* ».

L'idea di riprodurre in forma dialogica una serie di profezie, dramatizzando un motivo apologetico, appartiene senza dubbio al teatro bizantino. Nella ricostruzione delle due trilogie, in cui si sviluppa e si completa il ciclo drammatico bizantino del Nuovo Testamento, noi abbiamo già incontrato due volte questa scena: nella *Discesa all'Inferno*, in cui la scena è concatenata al resto del drama nell'ordine logico della narrazione e nella successione delle scene; nel drama dell'*Annunciazione*, in cui, invece, precede tutta la trilogia come un prologo generale, come una scena simbolica che riassume e preannunzia il contenuto morale e dottrinale del ciclo intero.

Nel teatro sacro occidentale noi troviamo ugualmente queste scene della Processione dei Profeti, tanto nei drammi sulla *Liberazione dei Patriarchi*, quanto in quelli sull'*Annunciazione e la Natività*: fermiamoci per ora su questi ultimi, rimandando gli altri al seguente capitolo. Come abbiamo già detto, il Mistero dei Profeti, quale si trova nella sua redazione più semplice e più antica, quella di Saint-Martial di Limoges, deriva, giusta le prove addotte dal Sepet, dal sermone « *Vos inquam convenio, o Judaei* ». Noi proveremo che:

1° Il sermone « *Vos inquam* » deriva da un'omelia drammatica bizantina.

2° Che il Mistero dei Profeti, anche nella sua forma primitiva, rivela, oltre la sua dipendenza dal sermone latino, anche la conoscenza di altra fonte che riproduceva, più esattamente che il sermone, il drama bizantino.



— Il sermone « *Vos inquam convenio* » è stato compilato su di una o più omelie drammatiche bizantine, che in parte, possiamo facilmente identificare con alcune delle omelie già da noi analizzate.

Riportiamo i tratti più importanti del sermone, indicando a fianco le corrispondenti omelie drammatiche, da cui i diversi passi dipendono.

*Vos inquam convenio, o Judæi, qui usque in hodiernum diem negatis Filium Dei. Nonne vox vestra est illa quando cum videbatis miracula facientem, atque temptantes dicebatis: Quousque animas nostras suspendis? ... Testimonium queritis de Christo: in lege vestra scriptum est quod duorum hominum testimonium verum sit.*

*Procedant ex lege non tantum duo sed etiam plures testes Christi et convincant auditores legis, non factores.*

*Dic, Isaia, testimonium Christo:*

« *Ecce, inquit, Virgo in utero concipiet et pariet filium et vocabitur nomen ejus Hemanuel, quod est interpretatum: vobiscum Deus* ».

*Accedat et alius testis: Dic et tu, Iheremias, testimonium Christo:*

« *Hic est, inquit, Deus noster et non aestimabitur alius absque illo* »

*Ecce duo testes idonei ex lege vestra ad quorum testimonia non sunt compuncta corda vestra.*

*Sed alii atque alii ex lege Christi*

Vedi: Ἡσυχίου πρεσβυτέρου Ἱεροσολύμων, εἰς τὴν ἁγίαν Μαρίαν τὴν Θεοτόκον. (MIGNE, P. G. XCIII col. 1453. Dopo la 2 parte col. 1456). Ὡ μίσους πρὸς Ἰουδαίους πρὸς φυγὴν ἀπονοῦντος! Ὁσάκις γὰρ ἂν τὴν πρὸς αὐτοὺς δραπετεῦσαι βουλῇθῶ βδελυρίαν, ecc.

Vedi sopra pag. 103.

Ἐστω ὁμῶν, οὐχ ἡμῶν πείθῃ, ecc. ibid.

Tutto il tratto seguente è conforme alla citata seconda parte dell'omelia di Esichio, meno i commenti, che il sermone latino fa seguire alle singole profezie e che mancano nell'omelia bizantina.

Vedi più sotto il testo greco.

*testes introducantur ut frontes durissimae inimicorum conterantur.*

*Veniat et ille Daniel sanctus, juvenis quidem etate... Dic, sancte Daniel, dic de Christo quod nosti:*

« *Cum venerit, inquit, sanctus sanctorum cessabit unctio* ».

Lunghi comenti e apostrofe ai Giudei.

*Dic et Moyses legislator, dux populi Israel, testimonium Christo:*

« *Prophetam, inquit, vobis suscitabit Deus de patribus vestris; omnis anima quæ non audierit prophetam illum exterminabitur de populo suo* ».

*Accedat autem David sanctus, testis fidelis, ex cuius semine, etc...*

« *Adorabunt, inquit, eum omnes reges terre, omnes gentes servient illi...* »

*Accedat et alius testis. Dic et tu, Abacuch Propheta testimonium de Christo:*

« *Domine, audiavi auditum tuum et timui, consideravi opera tua et expavi.*

« *In medio duum animalium cognosceris.*

« *Verbum per quod facta sunt omnia, in presepe jacuisti. Agnovit bos possessorem suum et asinus presepe domini sui* » etc...

Lunghi comenti e nuove apostrofi ai Giudei:

*Verumptamen senem illum ex gente vestra natum, sed in errore vestro non relictum, Symeonem sanctum in medio introduc...*

*Ille quidem Christum infantem ferebat,*

Tutto quel che segue non si trova più in Esichio. Però la profezia di Abacuc con la interpretazione e il commento, si trova insieme col tratto seguente di Simeone, nella omelia attribuita a Metodio:

Εἰς τὸν Συμεῶνα καὶ εἰς τὴν Ἀννὴν, ecc.

(MIGNE, *P. G.* XVIII. col. 347). Vedi sopra pag. 64.

Da notare specialmente le antitesi: *infantem* = *senem*, etc. che si trovano testualmente nell'omelia greca.

*sed Christus senem regebat. Regebat qui portabatur, ne ille ante promissum a corpore solveretur.*

*Quid tamen dixerit, quem tamen confessus fuerit advertite inimici non Christi, sed vestri. Benedicens Dominum exclamavit senex ille et dixit: Nunc dimittis, Domine etc.*

*Illi etiam parentes Joannis, Zacharias et Elisabeth, steriles juvenes, in senecta fecundi, dicant etiam ipsi testimonium de Christo. Ajunt enim suo parvulo nato: « Tu, puer, propheta Altissimi vocaberis », etc.*

Descrive l'esultanza del Battista nell'utero della madre, continua a parlare della sua missione e della sua predica- zione sino al Battesimo di Gesù, in cui così fa parlare il Battista:

« *Ecce Agnus Dei, etc... Tu ad me venis baptizari: ego a te debeo baptizari. Agnovit servus dominum, agnovit vinculis originalis peccati obligatus ab omni nexu peccati obligatum: agnovit prece judicem, agnovit creatura creatorem, etc...* »

Segue la confutazione dei Giudei per bocca dei *gentili*.

L'identità del soggetto tra il frammento drammatico bizantino attribuito ad Esichio, e l'omelia latina è evidente: si tratta di una confutazione dei giudei increduli fatta a base di citazioni profetiche del Vecchio Testamento. Non tutte le citazioni però contenute nel sermone latino, si trovano in quello greco di Esichio, ma di questi tratti noi abbiamo indicato le fonti in altre omelie ugualmente drammatiche. Parimenti, non tutte le citazioni profetiche dell'omelia greca sono state trasportate nel sermone latino: qualcuna è stata

Questo tratto di Zac- caria ed Elisabetta ha dei punti di contatto molto stretti con l'omelia di Antipatro:

Εἰς τὸν ἅγιον Ἰωάννην τὸν βαπτιστήν, etc.

(MIGNE, P. G. LXXXV, col. 1764). Vedi pag. 66.

Per le parole del Bat- tista nel Battesimo di Gesù confronta l'omelia attribui- ta a Gregorio Taum.

Λόγος εἰς τὰ ἅγια Θεο- φάνια.

(MIGNE, P. G. X, col. 1178) V. pag. 73.

e l'altra di Eusebio:

Περὶ τοῦ βαπτίσματος.

MIGNE, P. G. LXXXVI, col. 372.) V. pag. 76.

tralasciata: ma eguale nell'una e nell'altro, è la forma con cui i profeti vengono evocati ed invitati a pronunziare i loro vaticini. E finalmente nel sermone latino abbiamo la confutazione dei gentili, che manca completamente nelle omelie drammatiche bizantine, e abbiamo pure larghi commenti oratori alle varie profezie, dei quali non c'è traccia nelle omelie di Esichio.

Tutto ciò se, da una parte, non ci lascia alcun dubbio sulla derivazione del sermone dall'omelia - l'invettiva contro i Giudei e la serie delle profezie ne sono una prova evidente - dall'altra ci fa supporre che il compilatore del sermone latino avesse sotto gli occhi, o nel testo greco, o più probabilmente in una traduzione latina, un'omelia più completa che non il semplice frammento di Esichio e con parecchie varianti.

## § 2. — Il drama liturgico dei Profeti e l'omelia di Esichio di Gerusalemme.

Ma, nello stesso tempo, pare altresì che una traduzione latina del frammento di Esichio, oltre la parafrasi fattane dal sermone « *Vos inquam* », dovesse correre per le mani ed essere diffusa in Occidente, poichè la *Processione dei Profeti*, nella sua redazione primitiva, pur dipendendo per la maggior parte dal sermone latino, in qualche cosa se ne allontana, riproducendo esattamente l'omelia greca, e precisamente in ciò che il sermone latino aveva ommesso. Basta mettere a fronte il passo dell'omelia col drama liturgico latino per convincersene, e perciò li riportiamo ambedue integralmente (1).

---

(1) Il testo è quello dato dal DU MÉRIL, *Origin*, pag. 179 e segg. e ripubblicato da COUSSEMAKER, op. cit. pag. 11-20 con le note del canto. — Il manoscritto è del sec. XI. Ved. COUSSEMAKER, pag. 318.

DRAMA LITURGICO

O Judaei,  
Verbum Dei  
Qui negatis hominem,  
Vestre legis  
Teste<s> regis  
Audite per ordinem.

Segue l'invocazione alle genti.

Ad Israellem (1):  
Israel, vir lenis, inque!  
De Christi quid nosti firme?  
Israel:

Dux de Juda non tolletur,  
donec adsit qui mittetur;  
Salutare Dei Verbum  
expectabunt gentes mecum.

Praecentor ad Moysen:  
Legislator huc propinqua,  
et de Christo prome digna.

Moyses:  
Dabit Deus vobis vatem,  
huic ut mihi aurem date:  
qui non audit hunc audientem  
expelletur sua gente.

Præcentor ad Isaiam:  
Isaias, verum qui scis,  
veritatem cur non dicis?

OMELIA

Ἐστω ὑμῶν, οὐχ ἡμῶν  
πεῖθῃ, ὦ Ἰουδαῖε, τοὺς ἱερο-  
φάντας ἀνάγινωθι, τὰς παρὰ  
σοὶ κειμένας σελίδας ἀνά-  
πτυσσον.

Παράστηθι τῷ Ἰακώβ, καὶ  
τί λέγει μεταξὺ τῶν εὐλο-  
γιῶν κατὰμαθε·

Οὐκ ἐκλείψει ἄρχων ἐξ  
Ἰούδα, καὶ ἡγούμενος ἐκ  
τῶν μηρῶν αὐτοῦ, ἕως οὗ  
ἔλθῃ ὃς ἀπόκειται καὶ αὐ-  
τὸς προσδοκία ἐθνῶν.

Ἀκουσον γοῦν καὶ Μωϋ-  
σέως·

Προφήτην ἀναστήσει Κύ-  
ριος ὁ Θεὸς ἐκ τῶν ἀδελφῶν  
ὑμῶν ὡς ἐμέ· αὐτοῦ ἀκού-  
σετε.

Βλέπε τί προφητεύων Ἡ-  
σαΐας βοᾷ·

---

(1) La profezia d'Israele nell'omelia è posta sotto il nome di Giacobbe. Il nome d'Israele fu dato a Giacobbe dall'Angelo con cui avea lottato, e significa forte (V. *Genesi*, XXXII, 27-28). Nell'omelia questa profezia non si trova al primo posto, ma più sotto, dopo quella di Daniele. L'abbiamo trasportata qui per facilitare il confronto.



*Isaias :*

*Est necesse*

*Virga Jesse*

*De radice provehi.*

*Flos deinde*

*surget inde*

*qui est Spiritus Dei (1).*

*Ad Ieremiam:*

*Huc accede Ieremias,*

*dic de Christo prophetias.*

*Ieremias:*

*Sic est: Hic est Deus noster,*

*sine quo non erit alter.*

Ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσουσι τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ.

Ἄκουσον Ἱερεμίου κεκραγὸς μεγάλα.

Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν οὐ λογισθῆσεται ἕτερος πρὸς αὐτόν, καὶ ὑποκαταβαίνειω.

Le due profezie di Zaccaria e di Ezechiele mancano nella Processione dei Profeti dell'ordinario di Saint-Martial di Limoges, che noi riportiamo: si trovano però l'una e l'altra e in forma corrispondente all'omelia, nel Mistero di Rouen: « *La procession de l'âne* », detta così dall'intervento di Balam con l'asina (2).

Ὅρα πάλιν τί Ζαχαρίας ἐσήμανεν.

Ἰδοὺ ἀνὴρ ὄνομα αὐτῷ Ἥλιος δικαιοσύνης, καὶ Ἰασις ἐν ταῖς πτέρυξιν αὐτοῦ.

Τὸν Ἰεζεκιήλ καὶ τὸν ἀνδρα τῶν ἐπιθυμιῶν φιλόλογως ἀνάγνωθι.

Αὕτη ἡ πύλη τοῦ Κυρίου, καὶ εἰσελεύσεται Κύριος δι' αὐτῆς, καὶ ἔσται ἡ πύλη κεκλεισμένη·

(1) Il testo d'Isaia del drama liturgico è diverso da quello dell'omelia. Uguale cambiamento porta pure il Sermone.

(2) Vedi SEPET, op. cit. 1° art., XXVIII, pag. 15.

*Præcentor ad Danielelem:*

*Daniel, indica  
voce prophetica  
facta dominica.*

*Daniel:*

*Sanctus sanctorum veniet,  
et unctio deficiet.*

*Ad Habacuc:*

*Habacuc, regis coelestis  
nunc ostende quod sis testis.*

*Habacuc:*

*Expectavi,  
mox expavi  
metu mirabilium:  
opus tuum  
inter duum  
corpus animalium.*

*Præcentor ad David:*

*Dic tu David de nepote  
causas quæ sunt tibi notæ.*

*David:*

*Universus  
grex conversus  
adorabat Dominum,  
cui futurum  
servitutum  
omne genus hominum.*

Ὁ δὲ Δανιήλ·

Ἐθεώρουν, καὶ ἰδοὺ ἐπὶ  
τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ, ὡς  
Υἱὸς ἀνθρώπου ἐρχόμενος.

Il versetto di Abacuc  
manca nell'omelia.

Ἄψαι τῆς κιθάρας τοῦ  
πνεύματος, καὶ θέασαι τί  
Δαβὶδ ἀκριβῶς ἐμελώδησε·  
Μήτηρ Σιών ἔρεϊ· Ἄν-  
θρωπος καὶ ἄνθρωπος ἐγεν-  
νήθη ἐν αὐτῇ, καὶ αὐτὸς  
ἐθεμελίωσεν αὐτήν ὁ Ὑψι-  
στος. Κατακυριεύσει ἀπὸ πο-  
ταμῶν ἕως περάτων τῆς οὐ-  
κουμένης.

Osserviamo prima di tutto che i profeti del Vecchio Testamen-  
to, di cui si fa l'appello nell'omelia, si ritrovano tutti nel drama  
liturgico latino, mentre non tutti sono ugualmente nel sermone.

<i>Drama lit.</i>	<i>Omelia bizan.</i>	<i>Sermone latino</i>
Israele	Mosè	Isaia
Mosè	Isaia	Geremia
Isaia	Geremia	Daniele
Geremia	Zaccaria	Mosè
Zaccaria }	Ezechiele	David
Ezechiele }	Daniele	Abacuc.
Daniele	Israele	
Abacuc	David	
David	. . . . .	

Dei profeti del Nuovo Testamento: Simeone, Elisabetta, il Battista, e delle testimonianze dei gentili: Nabuccodonosor, Virgilio e la Sibilla, per i quali il drama liturgico dipende intieramente dal sermone, non ci occupiamo, perchè tutta questa seconda parte manca nel frammento drammatico dell'omelia bizantina. L'ordine nella successione dei profeti, tenuto dal drama, riproduce esattamente quello dell'omelia, meno la posposizione d'Israele, al cui posto il drama ha messo Abacuc, che è l'unico profeta del Vecchio Testamento, il quale manchi nella omelia stessa. Nel sermone latino invece mancano Israele, Zaccaria ed Ezechiele. Le profezie sono identiche in tutti e tre i testi, meno quella di Daniele, in cui il sermone e il drama latino si differenziano dall'omelia. La profezia d'Isaia, nell'omelia bizantina e nel sermone è identica, differisce nel drama. Infatti l'omelia bizantina e il sermone riportano il famoso passo che ricorre di frequente, sin nei Padri più antichi, come argomento capitale per dimostrare la Verginità di Maria: “ *Ecco una Vergine concepirà e partorirà un figlio che avrà nome Emmanuele* „ (VII, 14). Ma il drama liturgico non segue nè l'omelia, nè il sermone e porta invece un passo diverso: “ *Crescerà una verga dalla radice di Jesse e un fiore spunterà dalla sua cima e su di esso riposerà lo spirito del Signore* „ (XII, 12). Ma queste parole d'Isaia, osserva Sepet, a proposito della diversità tra il sermone e il drama latino, “ *étaient en usage dans la liturgie de Noël, et on les chantait dans toutes nos églises, ce qui explique facilement comment elles ont été substituées aux premières. Cette substitution semble avoir été presque générale et l'auteur du drame d'Adam qui réfère textuel-*

*lement son épilogue, qui est la scène des Prophètes du Christ, à la leçon du jour de Noël, rapporte également les deux prophéties „.*

La profezia di Daniele riportata dall'omelia è diversa da quella del sermone e del drama. Nell'omelia abbiamo il v. 13 del c. VII “ *Io stava osservando ed ecco colle nubi del cielo venire il Figliuolo dell'uomo „.* Nel sermone troviamo invece una specie di parafrasi del v. 24 del c. IX: “ *Sono state fissate settanta settimane . . . . affinché abbia adempimento la visione e riceva l'unzione il santo dei santi „.*

Il drama liturgico ha adottato la lezione del sermone. Ma queste differenze non distruggono la mutua dipendenza dei tre testi, provata anche da qualche singolare coincidenza che è opportuno rilevare.

Così, le parole messe in bocca a Geremia, identiche tanto nell'omelia che nel sermone e nel drama, non sono di Geremia, poichè si trovano invece nel cap. III, v. 36 di Baruch; ma l'errore dovuto evidentemente all'omelia bizantina, si riproduce e nel sermone e nel drama, continuando a ripetersi quasi come *un segno d'origine*, per tutta l'innumerevole serie di Processioni di Profeti dei drammi medioevali.

Ma se da una parte sono abbastanza evidenti i segni che il sermone latino derivi dall'omelia greca, e che il drama liturgico dipenda a sua volta dal sermone, d'altra parte alcuni dei particolari che abbiamo rilevato, suppongono necessariamente una relazione diretta tra il mistero e l'omelia drammatica senza passare attraverso il sermone latino. Così nel sermone manca l'evocazione e la profezia d'Israele, mentre l'una e l'altra si trovano con le identiche parole tanto nell'omelia che nel Mistero. Inoltre, il sermone latino diluisce, come abbiamo visto, in commenti ed osservazioni le singole profezie, via via che vengono pronunziate: invece il drama liturgico lascia da parte ogni commento e, tornando alla forma del drama bizantino, riproduce solo le profezie, dopo la breve evocazione.

Si aggiunga ancora, che nel sermone mancano le due testimonianze di Zaccaria e di Ezechiele, le quali è vero che mancano pure nella redazione del mistero di Saint Martial di Limoges,

ma si ritrovano, come abbiamo notato, in altre redazioni, e cioè nella *Procession de l'âne* di Rouen e nell'*Adamo*. Anzi, anche a proposito di Zaccaria è avvenuto un equivoco come quello di Geremia, poichè l'omelia drammatica bizantina ha messo in bocca a Zaccaria, figlio di Barachia, il versetto: “ *Nascerà il sole di giustizia e sotto le ali di lui sta la salvezza* „ che invece appartiene a Malachia (IV, 2); e i due drammi sacri suddetti riportano il versetto ugualmente come di Zaccaria.

Data tale situazione, si deve ricorrere all'ipotesi che l'autore del Mistero, pur avendo sotto gli occhi il sermone latino “ *Vos inquam convenio* „ dovea conoscere anche il testo, o una traduzione più completa che il nostro frammento, dell'omelia drammatica greca, dalla quale prese gli elementi che il compilatore del *sermone latino* avea tralasciato.

### § 3. — La confutazione dei Gentili e le opere apologetiche di Eusebio da Cesarea.

Il tratto dell'omelia drammatica bizantina da noi posseduto non è, come abbiamo ripetutamente avvertito, che un frammento; però non mancano degl' indizi che fanno ragionevolmente supporre che anche una confutazione dei gentili facesse parte del drama bizantino. La profezia della Sibilla, riportata dal Sermone e dal Mistero, e riprodotta poi in tanti drammi sacri medioevali, sotto il titolo dei “ *quindici segni del Giudizio* „ viene da un originale greco. Lo attesta il sermone stesso: *Hec* (i versi della Sibilla) *de Christi natiuitate, passione et resurrectione atque secundo ejus adventu ita dicta sunt, ut si quis in Greco capita horum versuum discernere voluerit, inueniet: Ihesus, Christus, Yos Theu, Soter, quod in latino ita interpretatur: Ihesus Christus Filius Dei, Salvator: quod in latinum translatis eisdem versibus, apparet, preter hoc quod grecarum litterarum proprietas non adeo potuit observari* „ (1).

(1) SEPET, op. cit. (premier art.), *Bib. de l' E. des Ch.* XXVIII, p. 8.



Joachim du Bellay avea notato che questa osservazione sul l'acrostico dei versi della Sibilla trovavasi nel libro della *Preparazione evangelica* di Eusebio di Cesarea (1).

Il nome di Eusebio ci ricorda le sue due opere tanto ammirate e studiate nel periodo bizantino: la *Dimostrazione evangelica* (Εὐαγγελικὴ ἀπόδειξις), in cui svolge la tesi che il Cristianesimo è il completamento del Giudaismo; e la *Preparazione evangelica* (Εὐαγγελικὴ προπαρασκευή), in cui dimostra la superiorità del Cristianesimo su tutte le religioni e i sistemi filosofici del Paganesimo.

Della prima opera si fecero delle abbreviazioni, e tale doveva essere il trattato « Ἡ καθόλου στοιχειώδης εἰσαγωγή », di cui ci restano soltanto le *Sentenze profetiche* (Ἐκλογαὶ προφητικαί), come quelle che erano più diffuse, e che contengono riuniti comentati e spiegati tutti i passi dell' Antico Testamento, che si riferiscono al Messia.

Nella *Preparazione evangelica*, Eusebio raccoglie pure tutto quanto nella religione, nella filosofia e nella letteratura pagana poteva interpretarsi come un'aspirazione, un'allusione, una profezia incosciente che si potesse riferire allo stesso Messia, e così si occupa anche delle Sibille e degli oracoli, riportandone anche parecchi. Ora, è forse improbabile che la prima ispirazione di questo episodio, che dovea avere tanta fortuna nel drama sacro, e che riassume in modo blando, adatto a scena drammatica, le prove messianiche contro i Giudei e quelle contro i Gentili, sia venuta dai libri Eusebiani, in cui si trovano e le profezie giudaiche e gli oracoli delle Sibille (l'introduzione di Virgilio nel mistero è tutta cosa occidentale), raccolte precisamente allo scopo di convincere e i Giudei e i Gentili? — Ma ciò non potè avvenire che nell'ambiente bizantino, dove i libri di Eusebio erano conosciuti e ricopiati, e perciò il frammento drammatico che ci resta e che ci fa supporre l'ispirazione Eusebiana, ci dà anche il dritto di supporre che questa ispirazione non si limitasse alla confutazione dei Giudei, ma anche a quella dei Gentili, facendone argomento di un'altra scena del

---

(1) Ib. in nota. — JOACHIM DU BELLAY, *Défense et illustration de la langue françoise* (Oeuvres françoises de J. du B., Paris, MDLXXVIII, fol. 29 v).

drama bizantino che noi non abbiamo, ma da cui la trassero e il Sermone « *Vos inquam convenio* » e il *Mistero*.

#### § 4. — Le processioni dei Profeti in occidente.

Ma, checchè ne sia di ciò, è innegabile che il mistero dei profeti ha la sua prima origine nell'omelia drammatica bizantina, e che da questa procede tutta la numerosa serie di processioni profetiche intrecciate ad un gran numero di drammi sacri in Francia, in Italia, in Germania, dai più antichi come il *Mistero di Saint-Martial di Limoges* e la *Procession de l'âne* o *Festum asinorum di Rouen*, e l'*Adamo*, a quelli di poco posteriori, come la famosa *Natività di Monaco di Baviera*, e a quelli più recenti ancora come l'*Annunciazione di Feo Belcari*.

Ma, lungo la strada, il numero dei profeti è andato sempre ingrossando, e la scena è divenuta più grandiosa e coreografica, in modo da riempire di sè una buona parte del drama. Così via via il *lector*, ossia *oratore*, diventa *praecentor* o *capo dei cori*, quindi prende un nome « *S. Agostino* », ma in seguito anche questo nome che dovea riuscire enigmatico alla folla, sparisce e il posto è occupato da un *Angelo*, che fa l'appello dei profeti e li invita a ripetere le predizioni.

Ed è un Angelo che nell'*Annunciazione* del Belcari guida la processione dei profeti e ne fa l'appello, cominciando da Noè:

*Noè, il Padre eterno Creatore  
Comanda che tu dica a tutta gente  
Del nascer di Gesù nostro Signore.*

E dietro Noè sfilano i profeti ebrei alternati con le Sibille: Noè, Jacob, Eritrea Sibilla, Moisè, Giosuè, Sofonia Sibilla, Samuel, David, Persica Sibilla, Elia, Eliseo, Partica Sibilla, Malachia, Amos, Samia Sibilla, Isaia, Giona, Michea Sibilla, Geremia, Ezechiël, Osea Sibilla, Daniel, Abacuc, Cumana Sibilla, Egeo, Abias, Tiburtina Sibilla, Nau, Joel, Zacheria.

Virgilio è sparito: il rifiorire degli studi classici ha strappato al cantore di Enea l'aureola di mago datagli dal Medioevo: ma le

Sibille si sono moltiplicate e il nome loro si è accoppiato a quello di alcuni dei profeti minori, formando personaggi favolosi a cui il poeta, dando sfogo alla sua immaginazione, può mettere in bocca belle frasi liriche e impressionanti profezie. Ma Giacobbe, Mosè, David, Ezechiele ripetono sempre, sotto nuove vesti più o meno poetiche, nelle nuove lingue del popolo di occidente, l'antica frase che il monaco bizantino avea tratto forse dalle serie di profezie raccolte nelle *Ἐκλογαὶ προφητικαὶ* di Eusebio, componendo il drama, che nella prossima festa dovea essere recitato sotto le cupole dorate di S. Sofia, dinanzi al popolo rumoroso, che facea risuonare dei suoi applausi e delle sue acclamazioni le volte della chiesa, con lo stesso entusiasmo con cui applaudiva alle corse dai colonnati dell'Ippodromo.

Ben diverse di spirito e di cultura, le nuove genti di occidente assistono anche esse, nelle loro chiese suffuse di penombra, alle processioni profetiche, traendone vivo alimento per la loro fede. E in cento drammi sacri diversi, i profeti sfilano devotamente ripetendo i loro vaticini, riassunto e riepilogo della grande storia della redenzione; sfilano nei loro paludamenti orientali, così come i maestri venuti dall'oriente li ritrassero stretti attorno al Cristo *Παντοκράτωρ* nei meravigliosi mosaici bizantini di Venezia, di Palermo, di Cefalù e di Monreale, che pare riproducano in forme plastiche la scena del vecchio drama di Santa Sofia.

E mentre il nuovo drama liturgico si snoda sotto le volte delle chiese gotiche, anche i devoti maestri della pittura vetraria popolano di profeti e sibille le opache finestre a sesto acuto; e perfino l'arte nuova del rinascimento dopo secoli, rievoca ancora questo antico e fecondo simbolismo.

Tutto il Medioevo è pieno di queste processioni di profeti, ed anche la poesia dell'Alighieri trovò in queste scene simboliche l'ispirazione per quella sua processione nell'Eden, mistica Apocalisse in cui Dante, procedendo in una maniera ben nota all'arte del tempo suo, rappresenta quasi un mistero (1).

---

(1) N. ZINGARELLI, *La Processione nell'Eden Dantesco* (Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis), Trieste, 1910 — pag. 7 (Estratto).

Ma se artisti e poeti attinsero da questo simbolismo elevate ispirazioni e nuovi concetti, non mancò chi seppe trarne una nota di gustosa comicità. E come tutte le cose umane, anche la jeratica processione dei profeti venne utilizzata, devotamente del resto, a scopo di satira, destando il riso e l'allegria. In un manoscritto di Padova c'è una processione di profeti per il giorno delle Ceneri, in cui Adamo, Giacobbe, David, ecc. invece di ripetere i loro vaticini sul Cristo futuro, vengono, l'uno dopo l'altro, a narrare le loro disgrazie coniugali e le beghe che ebbero con le loro mogli, mettendo a nudo tutte le debolezze e malizie femminili « *per confermare che la perfidia muliebre provocò la ruina del genere umano, costantemente dal primo uomo in poi* » (1).

Il vecchio monaco bizantino sarebbe scappato, segnandosi devotamente.

---

(1) F. NOVATI, *Studi Mediovali*, Vol. II. 1906-07. pag. 538

### CAPITOLO III.

## L' Annunciazione.

#### § 1. — L' Annunciazione e la Natività.

Nella drammatica sacra di Occidente, la scena dell' Annunciazione viene compresa nelle Rappresentazioni della *Natività del Signore*. Questa riunione dei due avvenimenti, in una sola azione drammatica, è di origine bizantina. Nella Chiesa Orientale la festa dell' annunciazione, come festa autonoma, non è anteriore al sec. VI, poichè la troviamo menzionata per la prima volta nel Concilio in Trullo: ma la commemorazione di essa era antichissima e avea luogo nel ciclo delle feste del Natale (1). L' unione delle due commemorazioni dell' annunciazione e del Natale nella stessa azione liturgica, produsse l' unione dei due argomenti anche nella omelia. Infatti tutte le antiche omelie εἰς τὸν εὐαγγελισμόν, concludono con la narrazione del Natale; come le omelie εἰς τὴν γέννησιν esordiscono con la narrazione dell' annunciazione. Questa tradizione oratoria continuò anche in seguito e passò fedelmente nelle omelie drammatiche.

Infatti il dialogo tra Giuseppe e Maria nell' omelia εἰς τὸν εὐαγγελισμόν attribuita a Germano di Costantinopoli, nella sua seconda parte, ha luogo, come abbiamo osservato, (pag. 126) nell'imminenza del parto davanti la grotta di Betleem, senza che tra le due parti del dialogo e la precedente scena dell' Annunciazione si noti un intervallo di sorta. E le due scene dell' Annunciazione e del Natale passarono ugualmente riunite nel drama sacro di Occidente. Nell' antico drama

---

(1) DUCHESNE, *Les origines du culte chrétien*, p. 247. Nel calendario Nestoriano la festa della Vergine è notata subito dopo il Natale: nel calendario copto ai 16 di Gennaio; si noti però che nei primi tempi la Chiesa Orientale festeggiava il Natale ai 6 di Gennaio insieme con l' Adorazione dei Magi.



della *Natività di Cristo*, pubblicato da Schmeller da un manoscritto del sec. XIII (1), l'azione comincia con la solita processione dei Profeti, quindi l'Angelo si presenta a Maria e le dà l'Annunzio su per giù con le parole dell'Evangelo di Luca; e poi dopo un brevissimo dialogo tra Maria ed Elisabetta, dice la rubrica: « *Maria vadat in lectum suum, quae jam de Spiritu Sancto concepit, et pariat filium; cui assideat Joseph in habitu honesto et proluxa barba. Nato puero, appareat stella et incipiat chorus: « Hodie Christus-natus est »*, etc.

Ma oltre a questa identità di processo scenico, e alla scena dei Profeti trasportata di peso dal teatro sacro bizantino in quello di occidente, noi troviamo anche nelle altre scene dell'Annunciazione, non pochi particolari che tradiscono una derivazione orientale.

Abbiamo per esempio, il dialogo in cui Dio dà incarico all'Angelo di portare a Maria il fausto annunzio, che deriva evidentemente da quel teatro sacro, poichè gli autori occidentali non poteano ispirarsi in ciò nè ai Vangeli, nè agli apocrifi ove manca una simile scena.

Di questo dialogo non si trova vestigio nei primitivi *offici* e *drami liturgici*, ma esso riappare nei drammi del sec. XIV e in quelli posteriori. Così, nella famosa rappresentazione ciclica di Revello (2), noi abbiamo un dialogo tra Dio e l'Angelo Uriele, e un altro in forma più estesa nella sacra Rappresentazione dell'Annunciazione di Feo Belcari (3).

## § 2. — Il dialogo tra Maria e l'Angelo.

Il gusto artistico e le condizioni di religiosità dei popoli occidentali, tanto diverse da quelle dell'oriente, faceano sì che da noi non poteano certo essere gustate le amplificazioni rettoriche e le discussioni teologiche dei drammi sacri bizantini. Le tradizioni oratorie

(1) *Carmina burana*, 5ª Ed. 1904 — pag. 80, riprodotto da DU MÉRIL, pag. 187, e segg.

(2) *La Passione di Revello*, edita da PROMIS, Torino — Bocca, 1888, pag. 10.

(3) D'ANCONA, *Sacre rappr.*

dei nuovi popoli d'occidente erano troppo semplici perchè questi potessero apprezzare ed amare tutte le preziosità di linguaggio e di stile dei bizantini; e, d'altra parte, in occidente il popolo credeva, senza sottilizzare sulle sue credenze, al contrario dell'irrequieta plebe dell'impero sempre in subbuglio e scissa in partiti, sotto la guida dei suoi monaci e dei suoi vescovi, in eterna lotta per infinite questioni teologiche.

Quindi i lunghi dialoghi-discussioni tra Maria e l'Angelo, che deliziavano i bizantini, non poteano certo trovare imitatori in occidente, dove la scena dell'Annunciazione si limitò spesso alle semplici parole latine del Vangelo, anche quando i drammi si scrissero in volgare. E quest'abitudine si conservò sino a tardi, tanto che, perfino nella prima edizione dell'Annunciazione di Feo Belcari, troviamo ancora la detta scena con le stesse parole latine come negli antichi misteri. Ma, anche quando la scena fu scritta tutta in volgare, le amplificazioni non furono mai eccessive, ed essa conservò sempre una certa semplicità.

Ugualmente le condizioni dello spirito religioso, a cui abbiamo accennato, impedirono forse che in occidente si facesse uso in questo dialogo di quell'elemento realistico che noi abbiamo largamente rilevato nelle scene bizantine dell'Annunciazione (pag. 160 e segg.) I dialoghi tra Maria e l'Angelo del teatro bizantino, passano d'un tratto dalle altezze mistiche della teologia del Verbo, dalle discussioni sulla Cristologia, ad un realismo efficace non senza elementi comici derivati, come abbiamo dimostrato, dal Mimo profano.

Nei drammi sacri di occidente sull'Annunciazione, che noi conosciamo, nulla di tuttociò: i dubbi di Maria sono espressi in forma sobria e conforme alla narrazione evangelica, senza alcuna amplificazione, senza accenni alla gelosia di Giuseppe, nè comiche paure, come nei dialoghi bizantini.

Ho detto nei drammi sacri che noi conosciamo, ma è lecito dubitare che sia stato sempre così. Abbiamo una relazione di una rappresentazione data in Firenze il 25 Marzo del 1439 nella Chiesa dell'Annunziata, che ricorda nei particolari, molto da vicino, il tipo della scena bizantina. E l'autore della relazione è giusto un greco

di rito, russo di nazionalità, Abramo vescovo di Souzdal, che accompagnò al concilio di Firenze il metropolita Isidoro, e scrisse poi un *Itinerario* in cui si trova la detta relazione (1). Ecco come il Vescovo russo descrive la scena: « *Sopra un seggio riccamente coperto sedeva un bel giovane vestito di ricchi abiti femminili, con corona in capo, e nelle mani un libro che leggeva in silenzio, e rassomigliava benissimo alla Vergine Maria. Sullo stesso palco stavano quattro uomini travestiti, con barbe lunghe e capelli rabuffati, con piccoli cerchietti d'oro in testa. Erano vestiti semplicemente, con camici lunghi, larghi e bianchi, e cintura; una stretta fascia scarlatta andava loro dalla spalla destra al fianco sinistro: l'aspetto loro e il panneggiamento era di profeti.... Essi.... si muovono sul palco e ciascuno ha uno scritto nelle mani, che contiene le antiche profezie sulla nascita e la incarnazione del Cristo. Poi disputano insieme.... Dopo qualche tempo l'angiolo spedito da Dio discende per annunziare la concezione.... Questi, dopo esser disceso ed essere giunto davanti alla Vergine Maria, che riposa, le si presenta cortesemente tenendo in mano un ramoscello. Poi segue l'Annunciazione, che è un'abbreviatura dell'Ave Maria, e la Vergine, alzandosi prestamente, risponde con voce dolce e modesta: « O giovinetto, come osi tu avvicinarti alla mia soglia e penetrare nella mia casa? Che discorsi insensati son questi, che Dio sia meco e voglia incarnar nel mio ventre? Io non mi fido alle tue parole, perchè non sono esperta del matrimonio e non conosco uomo alcuno. Vattene, o giovinetto, che Giuseppe non ti vegga, e intanto che tu ti trattieni a parlare in casa mia, non ti tagli il capo con una scure. Ti prego, allontanati, o cacerà di casa anche me ». Allora, vedendo la sua paura, l'Angelo le risponde: « Non temere, o Maria, io sono l'Angelo Gabriele che Dio invia per annunziarti la concezione del figliuol suo. Credi a ciò che ti dico: concepirai senza seme, lo Spirito Santo verrà su te e la possanza dell'Altissimo ti adombrerà ».*

---

(1). Riportiamo dal D' ANCONA, op. cit. pag. 247 e segg., il quale dice di avere a sua volta ricevuto la detta relazione « *da un articolo in forma di lettera del Prof. Wesselofsky di Pietroburgo; poi inserito nella Russische Revue, vol. X, pag. 425 e segg. (1877)* ».

*Dopo avere ascoltato queste parole, Maria leva gli occhi in alto e scorge Dio che in tutta la sua potenza e magnificenza la benedice; giunge le palme ed umilmente esclama: Io sono l'ancella di Dio, sia fatto come hai detto ».*

Il D' Ancona osservò su questa narrazione « *che non vi è nessun drama a noi noto che si ragguagli al racconto del vescovo russo. Il Wesselofsky ricorda l' Annunciazione del Belcari, ma egli stesso osserva che in questa i profeti sono molto più che quattro e ad essi si aggiungono le sibille, e gli uni e le altre sono chiamati da un Angiolo a norma del « Vos inquam convenio ». Altre differenze fanno concludere al Wesselofsky che il disegno dell' Annunciazione datoci dal Vescovo, è più semplice di quello del Belcari, sia quale ci è dato dalle stampe del quattrocento, sia anche come si trova in un manoscritto pubblicato dal Galletti. Forse il Belcari ritoccò più volte lo stesso argomento, ampliando sempre un più semplice scenario anteriore, proprio o d' altri: e qui, per tal modo, si avrebbe un esempio del successivo accrescersi dell' azione drammatica e dell' equa parte che le si venne via via facendo nello spettacolo » (1).*

Nulla abbiamo da aggiungere a ciò che dice il D' Ancona, sul probabile sviluppo del drama del Belcari (2) da quella scena drammatica, che ci viene riferita nella narrazione del vescovo russo: possiamo però indicare ciò che al D' Ancona era ignoto, e cioè l' origine di quella scena dal drama sacro bizantino.

Infatti, in questa rappresentazione, abbiamo non solo la scena tradizionale dei profeti (3), non solo l'annunzio che precede il dialogo fatto con le parole stesse del Vangelo, come abbiamo costantemente osservato nei drammi bizantini, ma il dialogo stesso riproduce fedelmente i concetti, e financo le parole del dialogo delle omelie drammatiche.

Il modo con cui Maria scaccia l'angelo ( ἄγγελος ἐκ προσηύρων ἐμῶν ), l'epiteto « *giovanello* » ( νεανίσκος ), la gran paura che soprav-

(1) D' ANCONA, *Origini*, I, pag. 250.

(2) Notisi come nella 1<sup>o</sup> ediz. dell' Annunciazione del Belcari il saluto dell' Angelo vien dato con le parole latine del Vangelo, come nella descrizione del vescovo russo.

(3) Il minor numero dei profeti può spiegarsi come imposto da esigenze sceniche.



venga Giuseppe ( *πρὸ τοῦ ἐλθεῖν ὁ γέρον τοῦ οἴκου μου ἀπόδραθι* ), l'accento alla scure ( *ἵνα ξίφει τεκτονικῇ τὴν κεφαλὴν ἐκείνου ἀφέλω* ), ecc, tuttociò avvicina il drama fiorentino a quelli bizantini, in modo da giustificare l'ipotesi di una mutua relazione.

Non nascondiamo però che la cosa potrebbe spiegarsi diversamente: il Vescovo greco-russo riferisce precisamente le parole che vennero pronunciate nel drama a cui assistette, oppure descrivendo la scena, vi adattò il linguaggio delle omelie drammatiche bizantine che a lui poteano non essere ignote?

La cosa non è impossibile. Tuttavia noi possiamo asserire, che qualcosa del realismo proprio delle scene bizantine penetrò nei drammi sacri di occidente e qualche traccia sicura possiamo ritrovarla anche oggi, quantunque i drammi sacri da noi posseduti, passando lungo i secoli attraverso mani e ambienti tanto diversi, abbiano subito tagli e amputazioni senza numero, specialmente per tutto ciò che nelle scene sacre poteva essere reputato come indecoroso e sconveniente ad un personaggio come la Vergine.

### § 3. — Il contrasto tra Maria e Giuseppe.

Nemmeno il dialogo bizantino tra Maria e Giuseppe, potè essere accolto con molto favore in occidente, dove la devozione verso la Madre di Dio avea assunto delle forme tali, da non permettere che ella venisse bistrattata in quel modo, per quanto in una scena sacra, e per quanto ancora da S. Giuseppe. Il sentimento profondo di venerazione sconfinata verso Maria, di cui il popolo viveva, e soprattutto la dignità quasi divina di cui la considerava rivestita, doveano prima o poi impedire che nei drammi sacri di occidente si ripettesse anche una parte di quelle ingiurie, che negli antichi drammi bizantini pare fossero tanto gustate. L'elemento comico invase irresistibilmente il drama sacro di occidente, ma la persona di Maria venne sempre rispettata: quindi la scena dei sospetti di Giuseppe, nei drammi occidentali che noi conosciamo, o è appena accennata con sobrie e misurate parole, oppure, e ciò avviene nella maggior parte dei casi, è del tutto tralasciata. Vi è però, come abbiamo



detto, qualche traccia che non sempre sia stato così. In un drama dei *Coventry plays*, dal titolo *Ioseph's return*, si vien meno alla comune riserbatezza dei misteri sacri occidentali, e il dialogo bizantino rivive in esso non solo nel suo spirito, ma financo nelle espressioni:

MARIA.

*This childe is Goddys and your.*

IOSEPH.

*Goddys childe! Thou lyist, in fay;  
God dede nevyr jape so with may,  
and I can nevyr ther, I dare vel say,  
yitt so nyh thi boure:  
but yit I sey, Mary: Whoos childe is this?*

MARIA.

*Goddys and youre, I sey i-wys.*

IOSEPH.

*Ya! Ya! Alle olde men to me take tent,  
and weddyth no wyff in no kynnys wyse,  
that is a yonge wenche, be myn asent,  
ffor doute and drede and swyche servyse.  
Alas! alas! My name is shent!  
Alle men may me now dyspyse  
and seyn: Olde cokwold, thi bowe is bent  
newly new after the frensche gyse (1).*

Ma se nella scena con Maria, nei drammi medioevali, Giuseppe dovette moderare il suo linguaggio e non permettersi di rivolgerle gli epiteti ingiuriosi dei dialoghi bizantini, non fu così per quelli che riguardano sè stesso. Come abbiamo visto, nell'antico drama inglese la figura di Giuseppe rimase tale quale il drama bizantino l'avea

---

(1) *Ludus Coventriae*, p. 118. — Riportato da DU MÉRIL, op. cit. pag. 78, nota.

foggiata; un carattere semi-comico che si presta, ingenuamente o bonariamente, a far ridere un poco alle sue spalle.

In generale, nel drama sacro di occidente, Giuseppe viene presentato come « *ein wenig stupide und zugleich etwas ältlich* » (1); e così in un Mistero del Natale, in dialetto alsaziano del sec. XV, il vecchio si alterca con Illegarda la serva, e poi le dà un paio di vecchie brache per avvolgerci il fanciullo; in un altro mistero, è tutto affaccendato perchè deve far bollire un pò di latte, ecc. (2).

Anche nella famosa *Passione* di Revello (sec. XV) abbiamo la scena dell'Annunciazione e della Natività con particolari che ci richiamano le scene del teatro bizantino. Oltre la solita scena dei Profeti, vi è in questo drama anche un soliloquio di Giuseppe che, accortosi della gravidanza di Maria, si lamenta della sua sorte:

*O Iosepho, povero vegiarellò,  
Che ferà tu, tristo poverello?  
Dicia bene: Non voglio moglie,  
Per non patire tante amare doglie,  
Lasso, cattivo, che farò io d'ella?*

“*Questi dubbi di Giuseppe si trovano, nota il D'Ancona, nel Protevangelo di S. Iacopo, nel Vangelo della Natività di Maria e Infanzia di Gesù. Notisi però che negli Evangeli apocrifi Maria è data a Giuseppe dai sacerdoti del tempio non come moglie, ma perchè la custodisca: ed egli si lamenta non del proprio disdoro maritale, ma del non avere apparentemente osservata la fede ch'ei diede ai sacerdoti.*„ Or, aggiungiamo noi, questa alterazione della tradizione degli apocrifi, è avvenuta precisamente nel drama bizantino, in cui se da una parte Giuseppe accenna ai sacerdoti e alle promesse loro fatte, dall'altra egli insiste sul suo onore maritale offeso, e si considera come vero marito di Maria, tanto che questa nel suo dialogo con l'Angelo, non si perita di dire: “ *S'io dovrò concepire, ciò non sarà che da Giuseppe,*„ (pag. 106).

(1) REICH, *Der Mimus*, pag. 857, nota.

(2) Ib. ib. — Si confronti anche la scena tra Maria e Giuseppe nella *Passion* di Greban (pag. 52-3):

#### § 4. - Il concilio diabolico.

Un'altra scena di origine bizantina, che insieme alla processione dei Profeti, si ritrova di frequente unita alle scene dell'Annunciazione e della Natività, è quella del concilio dei diavoli.

Un concilio infernale comparisce per la prima volta, nel teatro sacro, nel drama poetico che noi abbiamo ricavato dall'omelia attribuita a S. Proclo.

Però, ci affrettiamo a dirlo, il teatro sacro occidentale, prendendo dall'orientale l'idea e la scena, non ne conservò esattamente il tipo. Nel drama bizantino, il diavolo è lo spirito del male di una perversità spaventevole, ma esso conserva la sua serietà: è eloquente, parla elegantemente, e bizantineggia anche lui, come gli oratori e i teologi di quel periodo.

Nel drama occidentale invece il diavolo divenne il personaggio comico per eccellenza, riuscendo qualche volta magari simpatico pel suo spirito e le sue trovate, tanto da far passare in seconda linea l'impressione della sua bruttezza morale, e da farsi perdonare la ripugnanza del suo aspetto (1).

Ma una caratteristica del diavolo bizantino, la ritroviamo anche in quello del teatro occidentale: la dottrina. Anche questi, come il suo fratello — o padre che sia — del teatro bizantino, è teologo profondo, filosofo acuto, esegeta meraviglioso: e questo tipo del diavolo dotto si conservò immutato nella tradizione drammatica e in genere nella tradizione popolare, come si vede specialmente nei *contrast*i tra Cristo e Satana (2) e nelle numerose leggende di santi.

In occidente però, accanto al diavolo dotto, troviamo il tipo comico del diavolo sciocco che si lascia ingannare e sbeffeggiare: anche di questo nuovo atteggiamento del personaggio infernale, noi troviamo le radici nel teatro sacro bizantino.

---

(1) TH. WRIGHT, *Histoire de la Caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, pag. 65 e segg. — A. GRAF, *Il Diavolo*, passim.

(2) ROEDIGER, *Contrasti antichi*, Firenze, 1882, pag. 69, e segg.

I numerosi episodi di diavoli presi nella rete della loro furberia e messi in ridicolo, che abbondano nei *Miracoli* e nei *Misteri* di occidente, derivano in fondo tutti da un unico tipo: il diavolo ingannato del ciclo drammatico sulla vita di Gesù. Il Redentore nasconde gelosamente agli occhi del nemico la sua natura divina, e così Satana resta più facilmente vinto e scorbacchiato. Questa idea è fondamentale nel ciclo drammatico del nuovo Testamento, e la troviamo costantemente in tutti i drammi ciclici occidentali; attorno ad essa s'intreccia e si svolge l'azione, da essa prendono argomento e luce una moltitudine di scene; da questa idea, che dà un profilo speciale alla situazione drammatica e la riassume, nasce infine tutto il ridicolo della figura del diavolo.

Ora è innegabile che questa stessa idea — il diavolo ingannato — è pure l'idea madre e fondamentale del drama bizantino, che a sua volta la trasse dalla tradizione e dalla dottrina di parecchi Padri, come abbiamo largamente osservato (pag. 151).

Anche qui dunque, abbiamo analogia di situazione e intima corrispondenza di spirito, tra l'oriente e l'occidente, nelle varie scene in cui il diavolo è personaggio principale, antagonista sfortunato nella lotta formidabile per il dominio dell'umanità.

Ma il concilio diabolico del drama bizantino non ha nulla di orrido e di grottesco: si direbbe la riunione di retori magniloquenti che, pur essendo furibondi ed incitandosi alla lotta gli uni gli altri, espongono ordinatamente i loro piani bellicosi, si lasciano andare parlando al giuoco delle antitesi, curano con gusto la frase e sottilizzano rettoricamente sui concetti.

In verità nulla di grottesco, di comico, di volgare in questo solenne consesso degli angeli decaduti: il popolo di Bizanzio, abituato da lunga mano ad un teatro profano pieno di spirito comico, educato ai mimi licenziosi, non avrebbe certo gradito la grossolana e puerile comicità delle scene, che formarono invece, in seguito, la delizia del drama sacro di occidente, il quale cambiò intieramente le proporzioni e la forma esterna dei personaggi diabolici. Ma sotto le cambiate vesti, il concetto rimase, e rimasero i concili infernali, tramandandosi di drama in drama e di secolo in secolo.

Così il Lucifero che, nella Passione di *Greban* e in quella di

Revello, raduna « *un consiglio generale* », e il Satana che, venuto nel mondo a preparare la lotta contro l'annunziato profeta, s'introduce nella casa di Nazaret e mormora all'orecchio di Giuseppe:

« *Un altro ti so dire, l'ha ingrossata,* »

il diavolo che s'insinua nella corte di Erode e desta nel cuore sospettoso del vecchio tiranno la gelosia e il furore, e poi solleva scribi e farisei, giudici e popolo contro il temuto Messia, e scendendo giù giù a tutte le scene in cui gli spiriti infernali insidiano e corrompono, tradiscono e mandano in rovina le anime, alle licenziose *diableries* e ai giojosi *taufelsspiel* che atterrirono e rallegrarono i nuovi popoli di occidente, sino a che la loro fede rimase ingenua e rudimentale il loro gusto artistico, tutto questo mondo demoniaco ripete in fondo tra nuove smorfie e lazzi comici, la stessa scena che i diavoli bizantini, da eleganti parlatori, aveano intrecciato col sapiente linguaggio delle antitesi preziose e lambiccate, nel ritmo popolare del verso sillabico greco.

---



## CAPITOLO IV.

### La discesa nel Limbo.

#### § 1. — La seconda processione dei Profeti.

Dalla breve scena profetica del Vangelo di Nicodemo, il drama delle omelie eusebiane ne trasse una seconda processione di profeti, con particolare riferimento agli avvenimenti della Passione, nello stesso modo come la prima processione (quella precedente al drama dell'Annunciazione) richiamava le speranze messianiche in genere e poi gli avvenimenti della Natività.

Ma quale di queste due processioni bizantine è da considerarsi come anteriore? A prima vista si giudicherebbe anteriore questa del Limbo, come quella che pare siasi sviluppata con un processo logico di amplificazione, dall'accenno del Vangelo di Nicodemo.

Ma un attento esame delle due scene ci conduce alla conclusione opposta. Infatti data l'indole e il carattere teologico-apologetico, che conservò quale ricordo delle sue origini oratorie il drama sacro bizantino, la scena profetica è più logica al posto di prologo generale a tutto il ciclo drammatico, in modo da precedere l'Annunciazione e la Natività, anzichè incastrata a forza nel momento in cui il Redentore ha compito la sua missione e trovasi già alle porte dell'inferno.

Nella prima situazione, quella scena è tutto un riassunto della storia che precede la venuta del Redentore, ed è un'affermazione sentita con cui si riannoda il presente del drama al passato della storia, si stabilisce un ponte tra il cristianesimo e il giudaismo, si proclama, al cospetto di giudei e gentili, di eretici e dissidenti, la continuità del divino nella fede alla redenzione, da cui il nuovo drama, teologico e polemico e nello stesso tempo sacro e popolare, trae la sua ragion d'essere e il suo argomento. Nell'altra situazione invece,

la scena per sè stessa non è imposta da alcun motivo apologetico, ma solo suggerita da un'opportunità materiale: la presenza dei patriarchi e dei profeti nell'Inferno. E l'autore del drama, non riesce a dare anche a questa seconda scena profetica un contenuto teologico e un significato apologetico, se non mettendola in relazione con la prima a cui serve di riscontro e di completamento. E mentre nella prima, i profeti aveano affermato contro i Giudei increduli i caratteri generali della messianità, ora in questa seconda, i profeti affermano contro i Giudei e contro gl'increduli di qualunque sorta, i caratteri particolari di questa messianità nella persona di Gesù, e ricordano gli avvenimenti speciali, che segnano le successive tappe del drama sanguinoso della redenzione.

Inoltre nella scena profetica del Limbo, noi troviamo un altro particolare che potrebbe essere un efficace indizio della sua posteriorità. Nella processione profetica dell'Annunciazione, nomenclatore è l'oratore stesso; nell'altra, nomenclatore è il Battista: abbiamo dunque un progresso nella forma drammatica. Nè ciò può essere stato suggerito dalla narrazione del Vangelo di Nicodemo, nel quale Isaia e David parlano prima ancora che il Battista sia arrivato nell'inferno: pare dunque che l'idea di un nomenclatore sia venuta al compilatore da quella prima processione di profeti, di cui questa seconda è una imitazione e nello stesso tempo un completamento fatto con felice intuito drammatico.

Ed ora veniamo alle processioni dei profeti dei Misteri. Come abbiamo accennato, noi troviamo queste scene anche nei drammi sacri occidentali sulla liberazione dei padri dal Limbo. In quali relazioni sono esse, con quelle del drama bizantino?

## § 2. — Il Vangelo di Nicodemo in Occidente.

Il Vangelo di Nicodemo ebbe pel suo carattere romanzesco una grande diffusione in tutto il Medio-evo ed esercitò una notevole influenza sulla letteratura medievale dei paesi di occidente. Il Wülcker nella sua opera *“Das Evangelium Nicodemi in der abendländischen*

*Litteratur* (1),, considerando l'importanza avuta da questo Vangelo nell'antica letteratura vernacola inglese, affermò che questa narrazione non divenne popolare fuori d'Inghilterra prima del sec XII. Questa congettura, come osserva il Kennard-Rand (2) non ha alcuna base: infatti tra i manoscritti del Vangelo di Nicodemo, noi troviamo in Francia codici dei secoli nono e decimo scritti in quel paese; e un'altra chiara prova dell'influenza esercitata da questo racconto sulla letteratura contemporanea, si ha nel poema di Andrado, *De fonte vitae*, che contiene una descrizione dei tormenti dell'inferno, preceduta da un dialogo o *contrasto* tra la *Morte e il Diavolo*, sul tipo del contrasto che trovasi nell'apocrifo tra il *Diavolo* e l'*Inferno* (3).

In seguito, versioni in volgare se ne ebbero dapertutto, dando origine ad una ricca fioritura di leggende, che assumendo via via nuovi particolari da altre tradizioni, si fusero gradatamente nel grande ciclo della letteratura sacro-leggendaria, che ha tanta importanza nella vita religiosa dei popoli medioevali (4).

Anche in Italia il Vangelo di Nicodemo fu conosciuto e letto non meno che altrove, come si rileva tanto dalle numerose copie manoscritte del testo greco e della versione latina, che abbondano nelle nostre biblioteche, quanto da una volgarizzazione del 300 e dalle citazioni non rare di esso Vangelo, che si trovano in parecchi dei nostri scrittori dei primi secoli (5).

Era naturale che la narrazione del Vangelo venisse largamente sfruttata dal drama religioso; la liberazione dei patriarchi con la

---

(1) WUELCKER, *Das evangelium Nicodemi in der abendländischen Litteratur. Nebst drei Excursen über Joseph von Arimathia als Apostel Englands, das Drama « Harroing of Hell » und Jehan Michel's Passion Christi*. Paderborn. 1872

Sul Vangelo di Nicodemo in Inghilterra vedi pure: WILLIAM H. HULME. *The old English « Gospel of Nicodemus »* in « *Modern Philology* ». Chicago, April, 1904. Vol. I. pag. 579 e segg. in cui si dà anche il testo di quest'antica versione inglese (sec. XI-XII).

(2) KENNARD-RAND, *Sermo de Confusione diaboli*, in *Mod. Philol.* October, 1904, pag. 261 e segg.

(3) V. il poema di ANDRADO in *Mon. Germ. Hist., Poet. Aev. Carol.* ed. Traube. Vol. III. pag. 73 e segg. Il passo del poema comincia dal verso 305.

(4) A. MAURY, *Croyances et Légendes de l'Antiquité*, 1863, pag. 326 e segg.

(5) F. ROEDIGER, *Contrasti antichi* (Libreria Dante), Firenze. 1887, pag. 49 e segg. Vedi a pag. 50, n. 2, l'elenco dei codici del testo e della versione italiana.

scena dei profeti, il contrasto tra Satana e l'Inferno e poi tra l'Inferno e Cristo, fu dramatizzato ripetutamente: però nella maggior parte dei casi, queste scene anzichè dare argomento a rappresentazioni particolari, vennero innestate nei drammi della Passione e della Risurrezione.

Già il Wülcker avea notato che alcune scene sui *tormenti dell'inferno*, derivate dall'apocrifo, faceano parte di un mistero francese del principio del sec. XII (1); ma la scena del Limbo diviene comune nel sec. XIV e più ancora nel XV, sia nelle divozioni, sia nei drammi derivanti dai Misteri, come si può vedere dalle rappresentazioni della Passione date in Ferrara nel 1489, in Revello nel 1490 e nello spettacolo che da tempi antichi la Compagnia del Gonfalone dava annualmente a Roma nel Colosseo (2).

Ma queste scene drammatiche occidentali sulla liberazione dei patriarchi, derivano direttamente ed esclusivamente dal Vangelo di Nicodemo, oppure conobbero insieme col Vangelo, anche l'amplificazione drammatica fattane già nel teatro sacro bizantino e che noi conosciamo attraverso le omelie eusebiane?

### § 3. — Le omelie eusebiane.

Fortunatamente in tale questione, oltre agli argomenti che si possono ricavare dalla presenza nei drammi medioevali di certi particolari delle omelie, noi abbiamo anche un'altra prova di fatto: la presenza in occidente di antiche traduzioni latine delle omelie anzidette sin dal sec. IX-X, come abbiamo già accennato. Kennard-Rand ha pubblicato, da un manoscritto viennese, una di queste traduzioni in cui si trovano unite in una sola narrazione le due omelie pel Giovedì e pel Venerdì Santo: Εἰς τὸν διάβολον καὶ εἰς τὸν Ἀϊδην καὶ τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ παρασκευῇ εἰς τὸ ἅγιον πάθος τοῦ Κυρίου (3).

---

(1) WUELCKER, op. cit. pag. 60.

(2) ROEDIGER, Op. cit. pag. 51-52, e note 5-8.

(3) MIGNE, P. G. LXXXIV, col. 384-406. — Vedi avanti in questo volume pag. 80 e segg.



sotto il titolo generale di « *Sermo de confusione diaboli* » (1). Il codice da cui è tratto il sermone, sarebbe del sec. X, secondo la data che gli si attribuisce nelle *Tabulae codicum* dell'Accademia di Vienna e nel catalogo più antico di Denis (2). Ma, osserva Kennard-Rand, Carlo Schenkl il quale trascrisse parte di detto codice, lo ascrisse giustamente al secolo precedente. L'ultima provenienza del codice è senza dubbio la Francia, e il Prof. L. Traube di Monaco che ne esaminò qualche esemplare di scrittura, lo dichiarò probabilmente come fattura della scuola calligrafica di Orléans.

Ma il Kennard-Rand opina che la traduzione sia molto più antica e precisamente del sec. V (3); però con tutto il riguardo dovuto, all'erudito editore, non ci sembra che la sua tesi sia ben fondata. Quanto noi abbiamo detto circa le omelie Eusebiane e la compi-

---

(1) Il codice porta l'indicazione *cod. Lat. 1730 (Rec. 3334)*. Membranaceo di cm. 17. 8 X 12. 3. Contiene varie opere di carattere ecclesiastico, come estratti da Isidoro, Prospero, Gregorio Magno, il *Sermo Boëtii* (edito da G. Scheps) e in ultimo, f. 107-1202 il nostro sermone.

(2) Vol II, col. 2041, N° DCCCDXXXI. « *Denis in his careful fashion, makes characteristic excerpts from the sermon, which he describes as "narratio confecta ad imitationem spurii Evangelii Nicodemi"*, Nota 5, KENNARD-RAND. art. cit. pag. 262.

(3) « Si può ragionevolmente inferire che la traduzione latina sia stata fatta nel quinto o sesto secolo, e non nel nono, data del manoscritto. Ove si consideri il grado di cultura del sec. IX e le condizioni generali di trasmissione dei manoscritti, questa è *a priori* l'ipotesi più naturale, e dovrebbe essere accettata come valida, a meno che non vi si contrapponga una confutazione positiva. Lo stile latino della traduzione non starebbe male in un traduttore del quinto o sesto secolo. Errori e idiotismi ce ne sono certamente, ma alcuni di essi possono trovarsi ugualmente negli scrittori della stessa età e di quella precedente. Alcuni sono dovuti al desiderio del traduttore di rendere fedelmente l'originale; altri agli sforzi ignoranti dell'amanuense del sec. IX di colmare qualche lacuna del testo; altri sono dei veri e propri errori di disattenzione. Alcuni di questi errori dimostrano che il manoscritto è una copia e non un autografo. Nessuna conclusione può trarsi dalle citazioni bibliche, poichè un traduttore del sec. V avrebbe potuto servirsi ugualmente dell'Itala o della versione di S. Girolamo: e il nostro traduttore in alcuni casi usa dell'una, in altri dell'altra, nella maggior parte dei casi però, le citazioni sono fatte a memoria con poca accuratezza, o tradotte semplicemente dal testo greco senza verun riguardo alle versioni latine correnti. Nessun'altra indicazione vi si trova dalla quale possa rilevarsi la data dell'epoca; e poichè non se ne allega in contrario



lazione degli omeliari, con le reliquie dei drammi antichi soppressi dalla rabbia degl'Iconoclasti, si oppone recisamente all'ipotesi che la traduzione possa farsi risalire al sec. quinto.

Lo stesso testo greco, nella forma in cui noi lo possediamo, non sarebbe che una compilazione del sec. VIII-IX, e la traduzione quindi non potrebbe essere anteriore al sec. IX-X.

Per ora ci basti constatare che al sec. IX-X, noi abbiamo già in occidente delle traduzioni latine delle omelie eusebiane, cioè dei frammenti drammatici della trilogia bizantina, i quali perciò furono conosciuti e trascritti in quegli stessi ambienti e nello stesso periodo in cui nacque e cominciò a svilupparsi il drama liturgico. Giustamente osserva il Kennard-Rand che: *questo materiale drammatico, accessibile già nel sec. IX, può essere stato usato pel teatro religioso anteriore al sec. XIII*, e accennando alla forma del sermone drammatico in genere, conclude: « *The ancient pulpitem has more than an etymological connection with the modern pulpit* » (1).

#### § 4. - Le scene della Passione e del Limbo

Nel Teatro bizantino dalla scena del Getsemani si passa, dopo una breve narrazione della Crocifissione e della morte di Gesù, alla scena della sepoltura e quindi a quella della liberazione dei Patriarchi.

Lo stesso fenomeno troviamo anche in Occidente: tra i drammi liturgici che noi conosciamo, non ve n'è alcuno sulla *Passione*, mentre abbondano gli *Offici* del Sepolcro, delle *tre Marie* ecc. Già il Du Ménil avea osservato che « *la Passion dut être un des derniers sujets que l'on se permit de traiter en langue vulgaire, et*

---

alcuna prova decisiva, è naturale congetturare che la traduzione sia stata fatta nel secolo *quinto* e non nel *nono* ». Ib. pag. 263.

Un caso analogo di più sermoni fusi in una sola narrazione trovasi negli *Acta Andreae* (ed. M. BONNET, *Supplem. Cod. Apocr.* Vol. II, 1895). Vedi sul riguardo la recensione di DOBSCHUETZ in *Litterarische Zentralblatt*, 1896, p. 649.

(1) Art. cit. pag. 268.

*l'un des premiers dont le clergé défendit la représentation »* (1). Il più antico mistero in vernacolo (sec. XII), che abbia per argomento la Resurrezione e di cui pubblicò i frammenti il Jubinal (2), comincia anch'esso precisamente con la scena della sepoltura, quando Nicodemo domanda a Pilato il Corpo di Gesù. Il prologo avverte che si prepari nel luogo designato :

*Le crucifix primèrement,  
E puis après le monument,*

e conclude

*E cum la gent est tute assise  
E la péz de tutez pars mise,  
Dan Joseph, cil de Arimachie  
Venge à Pilate, si lui die :*

Anche questo mistero dunque, lasciava da parte le scene della Passione, conservando la vecchia tradizione, per cui esse erano riservate alla stretta commemorazione liturgica, con la lettura dei relativi passi dei Vangeli. Un altro particolare, degno di nota, in questo Mistero, è dato da alcune didascalie, le quali sono incorporate nel testo drammatico in forma ugualmente poetica, invece di esser riportate a fianco a mo' di semplici indicazioni. Così p. e.

*Dunt s'en alerent dous des serganz  
Lances od sei en main portanz.  
Si un dit à Longin le ciu,  
Que unt trovè séant en un liu:  
— Longin frère, veus tu guainner?*

Non potendosi dubitare affatto, che questo Mistero sia stato scritto per la rappresentazione — il prologo lo dice chiaramente — si è fatto ricorso a diverse ipotesi per spiegare la presenza di questi tratti narrativi inframezzati al dialogo.

« Questo prologo, osserva giustamente il D'Ancona, appare evi-

(1) DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, pag. 147, n. 1.

(2) JUBINAL, *La Résurrection du Sauveur*, Paris, 1884. — V. D'ANCONA, *Origini*, I, 74.

*dentemente recitato da una specie di corago, dall' impresario o direttore dello spettacolo, meneur du jeu o, come fu anche chiamato, protocol e acteur, al quale secondo noi, appartengono anche i versetti narrativi, dappoichè anche nell' età posteriore lo vediamo spesso incaricato d' introdurre sulla scena i personaggi e di spiegare i giuochi scenici, facilitando al pubblico il pieno intendimento dello spettacolo » (1).*

Ma più che gli esempi posteriori, questa usanza ci ricorda quelli anteriori che noi troviamo nei drammi bizantini, in cui la parte narrativa ha tanta importanza.

Infatti anche nei drammi bizantini, come abbiamo visto, i passi narrativi formano parte integrante del testo e sono redatti in forma poetica quando, in forma poetica è la parte dialogica, mentre i passi che servono di commento morale, esortazioni religiose ecc. non recano alcuna traccia di poesia e sono lasciate alla libera interpretazione dell'oratore.

Bisogna scendere sino al sec. XIII per trovare vestigi di drammi sacri sulla Passione, come di quella Passione data in Padova in Prà della Valle al 1244 (2), e le rappresentazioni di Cividale in cui « troviamo quella forma ciclica che cominciando dalla creazione del mondo, si svolge d'episodio in episodio fino all'universale giudizio, e che, comprendendo con logico legame e con successione cronologica tutti gli avvenimenti più importanti della storia sacra, dal peccato al riscatto e dal riscatto alla venuta dell'Anticristo e al giorno novissimo, non può acconciamente prodursi innanzi al pubblico, anche se proceda a sbalzi e tralasci parecchi fatti, se non in una più o

(1) D'ANCONA, op. cit. I, pag. 75. — Nei drammi popolari siciliani si trovano spesso lunghi tratti narrativi inframezzati al dialogo. PITRÉ (*Spettacoli e feste popol. in Sicilia*, Palermo, 1881, pag. 43) riferisce una importante testimonianza sul riguardo: « Non fa ostacolo che siffatta poesia è a forma di narrazione, giacchè i nostri non stavano molto sul sottile in siffatta materia, e soleano affidare la parte narrativa a un altro personaggio. Io stesso assistei alla rappresentazione della S. Genoveffa eseguita da operai, e la parte narrativa era recitata da un personaggio che facea le parti del PROLOGO nelle antiche commedie, se non che rimaneva sempre in iscena, per recitare i versi che ricorrevano di pagina in pagina ».

(2) D'ANCONA, *Origini*, I, pag. 87, e segg.

meno lunga serie di giorni, che nel nostro particolare caso erano tre » (1).

E qui non è inutile ricordare come il drama sacro bizantino sia anch'esso ciclico, e si debba raggruppare in due trilogie, come noi abbiamo fatto seguendo le interruzioni delle scene e le indicazioni di varie didascalie che rimandano ad altro giorno la continuazione: Ἐνταῦθα τὸν λόγον σφραγίσωμεν· καὶ εἰ ὁ Θεὸς ἡμᾶς ἀξιώσῃ, τὰ ὑπόλοιπα τοῦ λόγου ἀκούσωμεν ἐν ἄλλῃ ἡμέρᾳ » (pag. 89).

Anche la Passione era compresa nel ciclo delle rappresentazioni friulane, ma tra i quattro frammenti che sono arrivati fino a noi (2), le scene della passione mancano; quindi non sappiamo neppure se ci fosse la processione dei Profeti e la liberazione dei Patriarchi.

Ma nel sec. XIV e nei seguenti le rappresentazioni della Passione diventarono frequentissime in Italia, in Francia, in Germania e altrove nei paesi cristiani (3), e sotto il nome di *Passione* comprendevano tutta la vita di Gesù dalla nascita alla risurrezione. In tutte o quasi tutte queste rappresentazioni, non mancano mai le scene della liberazione dei patriarchi con la seconda processione dei profeti; e queste scene tradizionali rivelano chiaramente sia per il numero dei profeti, sia per certe particolarità dei *contrasti* (4), sia per le situazioni drammatiche in genere, che non dipendono dal Vangelo di Nicodemo direttamente, ma solo indirettamente, cioè attraverso le omelie eusebiane di cui riproducono le amplificazioni, come si può vedere nelle tre famose rappresentazioni della Passione che possono considerarsi come tipiche, cioè quella del Greban in Francia, l'altra di Reveilo in Italia e quella di Francoforte in Germania.

Queste *Passioni*, sfrondate di tutti i particolari suggeriti dall'ambiente, di tutte le scene umoristiche che hanno carattere locale, di tutti i fronzoli che ciascun compilatore vi aggiunge del suo,

(1) Id. Ib. pag. 93.

(2) COUSSEMAKER, op. cit. pag. 280-307.

(3) Solo in Francia nel sec. XIV e nel XV se ne contano più di cento. — PETIT DE JULLEVILLE, *Le théâtre en France*, pag. 19.

(4) Vedi ROEDIGER, *Contrasti antichi: Cristo e Satana*. pag. 50 e segg.



riproducono in fondo uno stesso schema tradizionale, in cui la scena bizantina era stata compresa fin da principio.

Nella *Passione di Francoforte* (1) oltre le scene suddette, troviamo pure quelle del battesimo e delle tentazioni, le quali presentano sorprendenti analogie con quelle del drama bizantino. Di questa *Passione* mista di latino e di tedesco antico è rappresentata a Francoforte sul Meno nella seconda metà del sec. XV e poi parecchie volte in seguito, disgraziatamente non possediamo che una specie di schema con le prime parole soltanto del discorso di ciascun personaggio e le rubriche tutte per disteso. Però essendo monco il manoscritto, lo schema stesso è incompleto.

Il drama comincia anch'esso con una processione di Profeti, dopo di che s'inizia l'azione con la scena del battesimo, nel modo stesso come nel drama bizantino. Notevole il principio del coro che precede il battesimo: « *Baptista contremuit.....* » che ci ricorda esattamente il coro del drama bizantino: καὶ τὴν ἑαυτοῦ δεξιὰν ἐκτείνας ὑποτρέμουσαν ἡρέμα καὶ χαίρουσαν, ecc.

Alla scena del battesimo segue anche qui, come nelle omelie eusebiane quella delle tentazioni. Ma più che i particolari impossibili a cogliere nell'assenza del dialogo, è la successione stessa degli episodi drammatici e il loro concatenamento che ci richiama il drama bizantino, e che giustifica la nostra affermazione della esistenza di schemi tradizionali di antichi drammi, formatisi sotto l'influsso delle omelie pseudo-eusebiane, già conosciute in occidente sin dal sec. IX.

Invece le *Devozioni* italiane sulla Passione, almeno quelle ombre, mostrano di derivare direttamente dal Vangelo di Nicodemo, e pare sconoscano in questa parte la tradizione del drama ciclico. Basta leggere la famosa Lauda del sabato santo dei codici Perugino e Vallicelliano (2), per notare subito che essa è una parafrasi poetica

---

(1) Riportata da DU MÉRIL, op. cit. pag. 297-304.

(2) GALLI, *Laudi inedite dei disciplinati umbri*, Bergamo 1910, pag. 60-71. — L'altra lauda (per la 3<sup>a</sup> Dom. di avvento, ib. pag. 103-105) che presenta pure la scena del limbo, limitandosi però alla parte che riguarda l'aspettazione dei profeti, non ha nessuna relazione con l'apocrifo, e riproduce invece a quanto pare (vedi la parte di Eva ecc.) scene del drama ciclico tradizionale.



del Vangelo e che il breve dialogo dei profeti, il contrasto tra Satana e l'Inferno, tra Satana e Cristo, l'episodio del buon ladrone e tutte le altre scene riproducono esattamente in forma dialogica, la narrazione dell'apocrifo, senza le caratteristiche amplificazioni delle omelie pseudo-eusebiane. Anche il linguaggio figurato dell'apocrifo è conservato dalla *Devozione*, come p. e. nella descrizione della risurrezione di Lazaro :

*Saria quisto quillo che trasse  
Lazzaro morto da quattro dine  
E come uccello che via volasse  
Tra tutte noie de fuori uscine ?  
Essendo el corpo già fetente,  
Rendelo vivo ai suoie parente.*

Però se pare che le *Devozioni* non conoscano le omelie pseudo-eusebiane, invece le Rappresentazioni sacre posteriori tornano a rianodarsi alla tradizione ciclica, in modo che la processione dei profeti nel limbo torna ad occupare nella economia del drama un posto importante, con gran numero di personaggi e copia di profezie, come si può vedere p. e. nella Rappresentazione sacra di Sessa, di cui fa menzione il Torracca (1).

---

(1) TORRACA, *Studi di storia letteraria napoletana*, I, Sacre Rappresentazioni nel Napoletano, pag. 20-21; in cui si riporta un tratto delle *Croniche di D. Gasparo Fuscolillo*: « De poi arrivanno alla Nunziata di Sessa, lla' trovero fatto uno tavolato con dui porti, una dello inferno et l'altra del limbo, dove Cristo con sua croce rapercze el inferno con multi belli dicti, de poi cacziava tutti li patri santi et ipso Cristo stava assectato ad una sedia regale: lla' nanti usciano tutti li santi patri et ogni uno delloro deceva el dicto suo de tutto quello che haveano profectizzato nanti che fosse venuto Cristo ». Come si vede, qui le profezie, numerose e in relazione con gli avvenimenti della passione, non precedevano ma seguivano la scena della liberazione. Questa inversione probabilmente veniva suggerita da necessità di scenario, poichè il tavolato dietro al quale s'immaginava fosse il limbo, se da una parte rendeva più efficace la scena della liberazione, dall'altra impediva che prima di questa, le persone raffiguranti i patriarchi potessero essere vedute; quindi la processione profetica riuscendo impossibile prima, si trasferiva a dopo la liberazione alla presenza stessa del Cristo, non ostante l'anacronismo, pur di conservare la tradizione che accoppiava le due scene.

### § 5. — Il Lamento di Maria.

Vi è tutta una serie di composizioni sacre che si ritrovano tanto nei Misteri sulla Passione che nelle *Divozioni* e nelle sacre Rappresentazioni posteriori sullo stesso argomento, e che vanno sotto il nome di « *Pianto o Lamento di Maria* ». — Tali composizioni varie di forma, di metro, ma su per giù conformi per il contenuto, occupano una parte importante nel drama sacro ed hanno spesso delle strofe o dei tratti lirici di grande efficacia, non ostante la ruvidezza linguistica della maggior parte di esse.

Il D'Ancona crede che fonte prima di queste serie di lamenti, sia stata la nota « *Lamentatio Virginis Mariae* » malamente attribuita a S. Bernardo (1).

Può darsi che questa prosa divota sia stata ispiratrice di qualcuno dei tanti *Lamenti della Vergine*, ma è pure certo che questo genere di componimenti sia in prosa che in poesia, esisteva molto prima di S. Bernardo, e noi ne troviamo parecchi nella letteratura sacra bizantina.

L'ultima parte dell'ἰδιόμελον del cod. Vat. gr. 1446, di cui abbiamo già parlato, contiene un vero e proprio lamento della Vergine, che, come nota la rubrica, dovea cantarsi durante la processione.

Un altro breve dialogo tra Maria e il Cristo pendente dalla Croce, trovasi nell'ufficiatura della settimana santa della chiesa greca, e precisamente nell'ode IX del canone del Sabato Santo, attribuita a Kosmas l'Agiopolitis:

Gesù. — Μὴ ἐποδύρου, μοι μήτερ, καθορῶσα ἐν τάφῳ  
δὲν ἐν γαστρὶ ἄνευ σπορᾶς συνέλαβες υἱόν.  
Ἀναστήσομαι γὰρ καὶ δοξασθήσομαι,  
καὶ ὑψώσω ἐν δόξῃ τὸ κέρας, ὡς θεός,  
τῶν ἐν πίστει καὶ πόθῳ μεγαλυνόντων σε.

---

(1) D' ANCONA, *Origini*, I, pag. 120. e pag. 160.

Maria. — Ἐπὶ τῷ ξένῳ σου τόκῳ τὰς δούνας φυγοῦσα  
 ὑπερφυῶς ἐμακαρίσθη, ἀναρχε υἱέ.  
 Νῦν δέ σε, Θεέ μου, ἄπνουν δρῶσα νεκρὸν  
 τῇ ῥομφαίᾳ τῆς λύπης σπαράττομαι δεινῶς.  
 Ἄλλ' ἀνάστηθι, ὥπως μεγαλυνθῶμαι.

Gesù. — Ἦν με καλύπτει ἐκόντα, ἀλλὰ φρίττουσιν ἄδου  
 οἱ πυλωροὶ, ἡμφιεσμένον βλέποντες στολήν  
 ἡμαρμένην, μήτερ, τῆς ἐκδικήσεως·  
 τοὺς ἐχθροὺς ἐν σταυρῷ γὰρ πατήσας, ὡς θεός,  
 ἀναστήσομαι αὐθις καὶ μεγαλύνω σε (1).

Abbiamo memoria di un altro canone di Simeone Metafraste:  
 « κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον ψαλλόμενος τῇ μεγάλῃ  
 παρασκευῇ », il quale come si rileva dal titolo, dovea anch'esso ap-  
 partenere alla categoria delle lamentazioni (2).

Ma dello stesso Metafraste abbiamo un altro componimento  
 ancora più interessante: Λόγος εἰς τὸν θρῆνον τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου,  
 ὅτε περιεπλάκη τὸ τίμιον σῶμα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ (3). È  
 un lungo monologo in prosa, dell'identica forma della *Lamentazione*  
 attribuita a S. Bernardo.

Nell'una e nell'altra di queste lamentazioni, il concetto su cui  
 s'aggira tutta la prima parte, è identico:

« Σὺ μὲν ἄπνους ἐν νεκροῖς... ἐγὼ δὲ τὸν ἀέρα πνέω καὶ μετὰ ζώοντων  
 περιέειμι; fammi morire con te: ἀλλὰ καὶ τὴν ἐμὴν ἐκεῖσε συγκατασπᾶς  
 ἔμπνουν νεκρὸν παρατρέχων με. E nella lamentazione latina Maria  
 esclama ugualmente: « *Moritur filius meus, cur secum non moritur  
 haec moestissima mater ejus: mi fili, trahe me ad te ipsum ut ego  
 moriar tecum* ». E l'invocazione alla morte diventa quasi obbliga-  
 toria in tutta la serie delle lamentazioni posteriori, sia latine, come  
 quella del Mistero della Passione del ms. di Monaco:

(1) Migne *P. G.* XCVIII, col. 488.

(2) Ib. CXIV, col. 130.

(3) Ib. col. 212.

*Utinam sic doleam,  
Ut dolore peream !  
Nam plus est dolori  
sine morte mori,  
quam perire citius » (1).*

sia in volgare, come per citarne una, in quella riportata dal De Bartholomaeis da un codice abruzzese :

*Dolce speranza d'ogni mio consiglio,  
de ! sguarda un puoco la tua madre afflicta.  
Abrazame in la cruce et teni stricta,  
ad tal ch'io mora teco dulce, figlio (2).*

Un' altra caratteristica di queste lamentazioni, è la lunga enumerazione che riguarda i tormenti delle singole membra di Gesù :

« Ποῖόν σου τῶν μελῶν τοῦ σώματος ἔμεινεν ἀπαθής ; ὦ θεία μοι κορυφή ἀκάνθας δεδεγμένη, καὶ ταύτας ἐμπήξασα τῇ καρδίᾳ μου ! ὦ κοσμία καὶ ἱερὰ κεφαλὴ, ἥτις πάλαι μὲν οὐκ εἶχες ποῦ κλιθῆναι, καὶ ἀναπαύσασθαι· νῦν δὲ πρὸς ταφὴν μόνον ἐκλίθης, καὶ ἀναπέπαισαι καὶ κατὰ τὸν Ἰακώβ ὡς λέων κεκοίμησαι ! ὦ ποθεινὴ καὶ ἐρασμία μοι κεφαλὴ καλάμῳ τετυμμένη, ὡς ἀνορθώσης τὸν ὡς σαθρὸν τῷ πονηρῷ κατεαγότα κάλαμον, καὶ μακρὰν τοῦ παραδείσου γενόμενον ! ὦ σιαγόνες δεδεγμέναι βραπίσματα ! ὦ στόμα, οὐπερ οὐχ εὗρέθη ὁλόος ἐντός, εἰ καὶ σὲ δολερὸν εἰς θάνατον προδεδῶκε φιλῆμα ! ὦ χεῖρες, αἱ τὸν ἀνθρώπον πλαστοργήσασαι καὶ νῦν προσηλωμέναι μὲν τῷ σταυρῷ, ἐν ᾧ δὲ προτεινόμεναι, καὶ χεῖρὲς ἀπτόμεναι τῆς ἁψαμένης τοῦ ξύλου πάλαι, καὶ τοῦ πτώματος ὅλον τὸν Ἀδὰμ ἐξεγείρουσαι ! ὦ πλευρὰ λογχευθεῖσα διὰ τὴν ἐκ πλευρᾶς πλασθεῖσαν προμήτορα ! ὦ πόδες ἐφ' ὕδατων πεζεύσαντες, καὶ τὴν βρώδῃ φύσιν εἰλικρινῶς ἀγιάσαντες ! » (3).

(1) DU MÉRIL, op. cit. pag. 144.

(2) *Bullettino dell'Istituto storico ital.* N° 9: DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche abruzzesi*, III, pag. 151. Anche in Italia troviamo nel sec. XIV e XV, parecchi sermoni drammatici che presentano nel loro sviluppo strane analogie con le omelie bizantine, senza che con le stesse abbiano però alcun rapporto. Vedi DE LOLLIS e DE BARTHOLOMAEIS, *Bollettino ecc.* "I sermoni semidrammatici abruzzesi", N° 3-1887 e N° 7-1888.

(3) MIGNE, *P. G.* CXIV, col. 212.

Così il Metafraste. — Questa enumerazione dolorosa, con minori o maggiori amplificazioni, si ritrova in tutti i « Pianti della Vergine » non solo, ma in seguito divenne argomento di meditazione divota per l'anima, come p. e. nel famoso canto di Fra Jacopone:

*Anima benedetta,  
dell'alto criatore, ecc.*

e in altri canti sacri popolari come nell'*Ubbidiente* degli *Uffizianti* di Bova (1) e in cento altri di simil genere. Nelle lamentazioni più antiche, e specialmente in quelle latine, non manca mai nella chiusa l'apostrofe ai Giudei. Così nella citata lamentazione di Monaco.

*Quid stupes misera,  
.....  
Homicidam liberas;  
Jesum das supplicio  
male pacem toleras,  
veniens seditio.  
Gens coeca, gens flebilis, etc.*

E in quella attribuita a S. Bernardo: « *O Iudaei impii, o Judaei miseri* » etc. Ed ugualmente in quella del Metafraste noi troviamo una lunga colonna di apostrofe ai Giudei increduli e spietati, ed un'altra ancora più lunga la ritroviamo in un'altra lamentazione bizantina la quale, quantunque non formi un componimento a sè, ma sia parte di un'omelia, pure è abbastanza ampia ed abbastanza importante, tanto più che è anteriore a quella del Metafraste. È una parte della lunghissima omelia: *Λόγος εἰς τὴν θεόσωμον ταπὴν τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ* (2), attribuita a S. Germano di Costantinopoli, lo stesso a cui venivano attribuiti i due dialoghi che noi abbiamo riprodotti nella prima parte di questo volume.

Non mancano in altre omelie *εἰς τὴν ταπὴν*, tratti più o meno lun-

---

(1) BORRELLO, *La laude di Calabria e gli Uffizianti di Bova*. Napoli, 1899, pag. 85 e segg.

(2) MIGNE, *P. G.* XCVIII, col. 244-290. Il Lamento occupa dalla col. 269 alla col. 277.



ghi in cui la Vergine esprime la sua angoscia e il suo pianto, ma gli esempi citati bastano per poter affermare che anche le *Lamentazioni* o *Pianti* della Vergine sono di origine bizantina, e che dall'oriente insieme con tante altre pratiche liturgiche, leggende sacre, ed usanze religiose passarono in occidente, dove divennero in seguito parte importante nei misteri e nelle sacre rappresentazioni della Passione. Quando e come avvenne questo passaggio? Lo ignoriamo precisamente, ma come abbiamo detto sopra, l'Italia greca potè e dovette essere il ponte naturale attraverso cui l'arte e la letteratura bizantina trasmigrarono in occidente. Però è opportuno ricordare, che le sacre rappresentazioni dell'Italia Meridionale di cui ci resta memoria, e che furono in uso sino a poco tempo addietro, hanno, come nota il Borrello (1), una provenienza letteraria, e come quelle della Sicilia raccolte dal Pitré e quelle napoletane dal Torraca, non risalgono oltre la seconda metà del cinquecento. Neppure le reliquie prettamente popolari, *devozioni*, *laudi dialogate*, ecc. di cui il Lumini e lo stesso Borrello hanno raccolto parecchie, portano alcuna traccia che possa comunque farle riannodare direttamente alla tradizione bizantina. Da questo elemento locale nulla si può quindi argomentare, poichè tale letteratura sacra popolare dell'Italia meridionale fu importata dall'Italia centrale, prendendo il posto di quella più antica che era andata completamente dispersa e distrutta.

---

(1) BORRELLO, *Reliquie del Dramma sacro in Calabria*, Napoli 1899. pag. 30.

## CONCLUSIONE

Arrivati alla fine del nostro lavoro, riconosciamo francamente che non tutto è chiaro e luminoso nella via che abbiamo percorso: tuttavia crediamo di non avere speso in vano il tempo e la fatica durata nelle lunghe e spesso noiose ricerche.

Possiamo affermare che le linee principali del teatro sacro e della poesia ritmica drammatica bizantina, ormai non ci sono più completamente sconosciute. E questo teatro acquista per noi occidentali, maggiore importanza dal fatto che attraverso le omelie drammatiche, esso non mancò di esercitare una certa influenza sul nostro teatro.

Però come abbiamo già avvertito, non si deve, nè si può esagerare la portata di questa influenza, che si limitò alla riproduzione di scene, di episodi drammatici, di alcune situazioni tradizionali, e di qualche concetto generale, ma non penetrò nello spirito e nell'indole del teatro medioevale di occidente.

In questo i due teatri hanno poco in comune, come poco in comune aveano i due popoli tra cui essi fiorirono. E ugualmente diversi ne furono i destini. Quello bizantino nato tra le discussioni teologiche, però soffocato dalla stessa teologia battagliera, nelle lotte sanguinose, che misero così spesso in subbuglio Bizanzio e l'impero; quello di occidente, divenuto vera espressione di arte popolare, generò dal suo seno il nuovo teatro: ma gl'irrequieti monaci bizantini che fra una discussione teologica, un iroso concilio e forse un'aspra condanna, scrissero i dialoghi di cui ci restano le reliquie, possono esserne lieti: anch'essi contribuirono a destare il genio drammatico dei popoli di occidente, anch'essi portarono la loro piccola pietra al monumentale edificio del drama delle nuove letterature, ricche di quelle feconde energie che mancavano agli esausti retori di Bizanzio.

FIN E

# INDICE DEI NOMI PROPRI



## A

Abramo di Souzdal, 316.  
 Adamo ed Eva (Mistero di), 281, 308.  
 Agostino (S.), 29, 67, 280, 288, 291, 292, 293.  
 Aix-la-Chapelle (Monastero di), 285.  
 Akathistos (Inno), 173, 184, 199, 237.  
 Alemano, 18.  
 Alessandro (Vescovo), 82.  
 Alighieri Dante, 311.  
 Allard Paul, 10.  
 Amann E., 38, 67, 124, 125, 156.  
 Ambrogio (S.), 67, 288, 292.  
 Ancona (D'), 1, 54, 278, 282, 290, 314, 316, 317, 320, 331, 335.  
 Andrado, 326.  
 Andrea (S.) di Creta, 99, 100.  
 Anselmo (S.), 297.  
 Antipatro di Bosra, 64, 66, 301.  
 Apollinare, 9, 10, 12, 59.  
 Areta (S.), 286.  
 Ario, 3, 5, 25, 26, 27, 28, 56.  
 Aristone di Pella, 16.  
 Assemani, 125.  
 Atanasio (S.), d'Alessandria, 5, 25, 26, 27, 28, 35, 70, 75, 100, 101, 103, 211.  
 Atanasio II Ves. di Napoli, 286.  
 Augusti Christian G. 2, 4, 62, 80, 81, 87, 88, 89.

## B

Bayet, 284.  
 Barbagallo, 10.  
 Bardenhewer, 67, 75, 104.  
 Bardesane, 45.  
 Bartholomaeis (de), 282, 291, 293, 337.  
 Basilio (S.), 11, 35, 67, 222, 292.  
 Batiffol, 26, 75, 81, 135.

Becker, 22.  
 Beda, 292.  
 Belcari Feo, 310, 314, 317.  
 Bellay (Joachim du), 309.  
 Berengario II, 60.  
 Bernardo (S.), 335, 336, 338.  
 Blacherne (Chiesa delle), 29, 31, 52.  
 Boezio, 328.  
 Bonnet, 329.  
 Borrello Luigi, 338, 339.  
 Botzon, 186.  
 Bouvy, 42, 196.  
 Bova (Uffizianti di), 338.  
 Brockelmann, 197.  
 Bullettino dell'Ist. storico ital. 291, 337.  
 Byzantinische Zeitschrift, 26, 62, 171, 224, 245.

## C

Caino ed Abele (Drama liturgico di), 281.  
 Capasso, 286.  
 Carmina burana, 314.  
 Cassino (Monte), 286.  
 Cassiodoro, 286.  
 Cerchiara (Monastero di), 285.  
 Christ, 94, 172, 173.  
 Christus patiens (drama), 12.  
 Cirillo d'Alessandria, 67.  
 Cirillo di Gerusalemme, 75.  
 Cirillo Salvatore, 109.  
 Cividale (Rappresentazioni di) 282, 331.  
 Clemente d'Alessandria, 14, 216.  
 Colombo Sisto, 56.  
 Combefis, 109, 110, 128, 135.  
 Compiègne (organi di), 285.  
 Concilio diabolico, 321.  
 Costantino Copronimo, 52.  
 Coussemaker, 1, 302, 332.  
 Coventriae (Ludus), 319.

## D

Delehaye, 287.  
Denis, 328.  
Dielh, 284.  
Dobschütz, 81, 84, 329.  
Domiziano Vescovo, 31, 57.  
Doroteo di Tabata, 224.  
Douhet, 10.  
Dräseke, 12, 75,  
Duchesne, 55, 313,  
Duval, 45, 46, 157.

## E

Efrem (S.), 42, 45, 46, 157, 159, 195, 229.  
Elia di Castrogiovanni (S.), 285.  
Elia (Ratto di), 61, 277.  
Epifanio (S.), 64, 66, 67, 80, 89, 90, 96.  
Erode (teatri di), 13.  
Eschilo, 10.  
Esichio di Gerusalemme, 100, 103, 104,  
144, 299, 301, 302.  
Euripide, 10.  
Eusebio Alessandrino, 73, 79, 80, 83-96.  
Eusebio di Cesarea, 2, 13, 14, 309, 311.  
Eusebio Emeseno, 2, 4, 80, 81, 82,  
83-96.  
Eustachio (S), 287.  
Eustazio, 4, 14, 59.  
Ezechiele, 2, 13.  
Ἐξάγωνη (drama), 13, 14.

## F

Ferrara (Passione di), 327.  
Filostorgio, 25, 26.  
Firenze (Concilio di), 277.  
Fozio, 5, 20, 22, 24, 25.  
Francoforte (Passione di), 332, 333.  
Fulgenzio da Ruspe, 293, 294.  
Fuscolillo Gaspare, 334.

## G

Galland, 135.  
Galletti, 288, 292, 317.  
Galli, 333.  
Gasquet, 284, 285.  
Gassisi D. Sofronio, 51.  
Gautier, 279.

Gay, 284, 286, 287.  
Germano di Costantinopoli, 100, 109,  
126, 144, 161, 188, 190, 218, 338.  
Giovanni Crisostomo (S.) 35, 43, 56,  
67, 80, 100, 105, 135, 136, 164, 188,  
222, 292.  
Giovanni Damasceno (S.), 4, 14, 39,  
60, 174.  
Giovanni Monaco, 83.  
Giraldi, 59.  
Girolamo (S.), 328.  
Giuliano l'Apostata, 9, 10, 11, 12.  
Giuseppe Ebreo, 209.  
Giustino (S.), 16.  
Gonfalone (Compagnia del), 327.  
Graf A. 321.  
Greban, 320, 322.  
Gregorio d'Antiochia, 75.  
Gregorio di Calabria, 285.  
Gregorio Magno, 288, 328.  
Gregorio Nazianzeno 2, 12, 27, 28, 35,  
186, 223, 224.  
Gregorio Nisseno, 46, 54, 222, 230, 254,  
258.  
Gregorio Taumaturgo, 73, 75, 78, 97,  
100, 140, 141, 206, 236, 238, 301.  
Grimme, 196.  
Grottaferrata (Monastero di), 51, 134,  
135.

## H

Haidacher, 76.  
Harnack A. 15, 34, 75.  
Harnack O. 284.  
Héféle, 42, 55, 205.  
Hoffmann, 125.  
Holstenius, 102.  
Hulme William, 326.

## I

Ignazio d'Antiochia, 41.  
Ignazio Diacono, 4, 59, 60.  
Ilario di Poitiers, 75.  
Isaacio Vescovo, 55.  
Isidoro Metropolita, 316.  
Isidoro Pelusiota, 229.  
Isidoro di Siviglia, 328.  
Isocrate, 171.

## J

Jacobi (Protevangelium), 124-125, 156, 163, 289.  
Jacopone da Todi, 338.  
Jahrbücher f. protest. Theol. 286.  
Journal des Savants, 1, 2, 6, 12, 23, 59, 290.  
Jubinal, 330.  
Julleville (Petit de), 31, 332.

## K

Kennard-Rand, 63, 84, 87, 326, 327, 328.  
Kedrenos, 57, 60.  
Kirpitschnikow, 62, 171, 245.  
Kosmas Agiopolitis, 335.  
Krauss, 42, 285.  
Krumbacher, 3, 5, 6, 7, 12, 18, 29, 30, 33, 37, 44, 52, 59, 60, 61, 172, 196, 279.

## L

Lampros, 135.  
Lamy, 46, 157.  
Lancia di Brolo, 37, 285.  
Laodicea (Concilio di), 42, 54.  
Leclercq, 42, 55, 205.  
Legrand, 279.  
Liutprando di Cremona, 60, 61, 160, 277.  
Lollis (de), 337.  
Loofs, 26.  
Lumini, 339.

## M

Maas Paul, 26.  
Magnin, 1, 2, 6, 12, 13, 54, 59.  
Mai, 80, 81, 86, 93.  
Mandalari, 57.  
Mangeant, 294.  
Mansi, 54.  
Martial de Limoges (Saint), 281, 289, 298, 304, 307.  
Maury, A. 84, 326.  
Maurizio Imperatore, 29, 52.  
Melezio Vescovo, 56.  
Menandro, 9.  
Mercati Gius. 63, 171.

Méril (du), 1, 2, 289, 291, 293, 294, 297, 302, 319, 329, 330, 333, 337.  
Metafraste Simeone, 336, 338.  
Metodio d'Olimpo, 3, 4, 5, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 64, 67, 166, e segg.  
Meyer, 171, 196.  
Modern Phylology, 63.  
Monaci, 282.  
Monaco (Passione di), 336.  
Monteverdi A. 287.  
Montfaucon, 62, 81.

## N

Narsai, 45, 157.  
Nativité (Mystère de la), 289.  
Negri G. 10.  
Nestorio, 206, 209.  
Nicea (Concilio di), 56.  
Nicodemo (Vangelo di), 84-86, 89, 90, 93, 154, 155, 156, 225, 326, 327, 328, 333.  
Nicola di Damasco, 2, 13, 14.  
Nilo (S.), 125.  
Norden, 62.  
Novati F. 312.

## O

Origene, 5, 22, 23, 24, 67, 292.  
Ottone I. 60.  
Ottone III. 285.

## P

Padova (Passione di), 331.  
Palmieri A., 56.  
Papadopoulos, 56.  
Paolo Diacono, 292.  
Paolo V, 134.  
Paranikas, 94, 172, 173.  
Pargoire, 31, 195, 221.  
Paris G. 290.  
Pasini, 278.  
Perinozzi, 57.  
Petau, 67.  
Petridés, 224.  
Pindaro, 18, 19.  
Pipino il Breve, 285.  
Pitra, 172, 198.



Pitré, 331, 339.  
Platone, 15, 16, 19, 171.  
Proclo di Costantinopoli, 4, 45, 53, 60,  
63, 69, 70-103, 127, 128, 134, 140,  
141, 165, 166, 171, 188, 191, 202, 206,  
219, 258.  
Procopio di Gaza, 204.  
Procopio (S.), 287.  
Promis V. 290, 314.  
Prospero d'Aquitania, 328.

Q

Quercum (Conc. ad.), 55.

R

Rassegna Gregoriana, 56, 63, 171.  
Realencyklopädie für prot. Theol., 26.  
Reich, 6, 10, 16, 26-28, 41-44. 160-163,  
186, 320.  
Revello (Passione di), 314, 320, 323,  
327, 432.  
Riccardi, 62, 128, 135, 202, 209, 221.  
Rivista delle Scienze Teologiche, 220,  
222, 230.  
Robert, U. 290.  
Roediger, 321, 326, 327, 332.  
Roma e l'Oriente, 48, 49, 51.  
Romano il Melode, 43, 94, 173, 175.  
Rouen (Procession de l'âne de), 281,  
304, 308.

S

Sanesi, 282,  
Sathas N. 3-6, 17, 19, 20, 24-30. 40,  
41, 45, 58, 62.  
Savile, 62-81,  
Schenkl C. 378.  
Scotti, 20.  
Sepet 280-282, 292, 298, 304, 306, 308.  
Sessa (Rappresentazione di), 334.  
Simposio (il) di Metodio, 15-19, 64,  
166-169.  
Socrate, 10, 42.  
Sofrone, 28, 186-189.  
Sofronio di Gerusalemme, 99, 214.  
Sotade, 18, 25-29.

Sozomeno, 9, 46.  
Stefano Sabbaita, 4, 59, 60,  
Stevenson, 196.  
Studi Medioevali, 287, 312.  
Susanna (drama), 13, 14.

T

Teodoreto, 32, 42, 56, 222.  
Teodoro Studita, 31.  
Teofane Cerameo, 37.  
Teofane il Confessore, 52, 53.  
Teofano Imperatrice, 285.  
Teofilatto Patriarca di Costantinopoli,  
57.  
Teofilatto Simokattes, 4, 6, 29-33, 52, 57.  
Tertulliano, 42, 66.  
Thaleia (la) di Ario, 25-28.  
Thilo, 81, 84, 87.  
Tischendorf. 93, 155.  
Torraca, 334, 339.  
Traube L. 328.  
Trullo (Concilio in) 36, 53.  
Turmel, 76.

U

Uesener, 286.

V

Vacandard, 210.  
Veneredi Santo (Devotione del), 290.  
Vienna (Accademia di), 328.

W

Wesselofsky, 316, 317.  
Wilamowitz, 186.  
Wright, 321.  
Wülcker, 325-327.

Z

Zeitschrift für Kath. Theol. 76.  
Zeitschrift der deutschen morg. 197.  
Zentralblatt Literarische, 329.  
Zingarelli N. 311.

# ERRATA

# CORRIGE

Pag. 37, linea 5:	
Reggio . . . . .	Rossano
Pag. 61, nota 2:	
Ib. Lib. VI, p. 354. Nella <i>Relatio</i>	Ib. <i>Antapodoseos</i> Lib. VI, p. 354. Nella
<i>Antapodoseos</i> , Liutprando, ecc.	<i>Relatio</i> , Liutprando, ecc.
Pag. 62, linea 20:	
E. Morden. . . . .	E. Norden
Pag. 190, linea 35:	
della forma dei passi. . . . .	dalla forma poetica dei passi
Pag. 199, linea 10:	
rileva. . . . .	rivela
Pag. 280, nota 1:	
École des Chastes. . . . .	École des Chartes
Pag. 312, nota 1:	
Mediovali. . . . .	Medioevali
Pag. 328, nota 1:	
107-1202. . . . .	107-120.





## Date Due

F 18 73			
87. 81			
Demco 293-5			





3 9641 00002 4746

PN  
1880  
L3

LaPiana, George

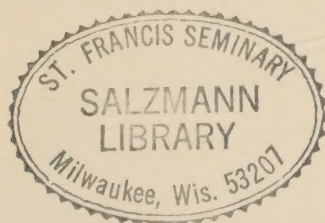
...Le rappresentazioni  
sacre nella letteratura  
bizantina dalle...

DATE DUE	BORROWER'S NAME	ROOM NUMBER

PN  
1880  
L3

LaPiana, George

...Le rappresentazioni  
sacre nella letteratura  
bizantina dalle...





P8-AOM-452

